

Pedro Ferreira de Almeida Gonçalves Rodrigues

2º Ciclo de Estudos em
Estudos Culturais, Literários e Interartes

***Athalie* em Saint-Cyr:
Fronteiras da Crítica Raciniana**

2012

Orientadora: Professora Doutora Cristina Alexandra Monteiro de Marinho Pinto Ribeiro

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação:

Versão definitiva

Agradecimentos

O trabalho que aqui se apresenta não poderia ter sido realizado sem o inestimável contributo de diferentes pessoas que me acompanharam ao longo do último ano.

Em primeiro lugar, agradeço à minha Orientadora, a Professora Doutora Cristina Alexandra Monteiro de Marinho Pinto Ribeiro, pela confiança que depositou em mim, pela disponibilidade e acompanhamento, e também pela partilha de conhecimento.

Ao Professor Doutor Manuel Couvreur, decano da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Livre de Bruxelas, agradeço o seu valioso contributo e ajuda prestada na recolha de parte da bibliografia crítica utilizada nesta dissertação.

À Doutora Ana Maria Chaves, um agradecimento especial pela generosidade e dedicação com que reviu este trabalho, e ainda pelo incentivo e apoio com que sempre me presenteou.

Aos meus pais e irmã Joana, agradeço a solidariedade e apoio com que me acompanharam ao longo da elaboração deste trabalho.

Finalmente, não poderia concluir sem dedicar um pensamento de grata recordação a Madame Marie Christine Girard, minha professora de francês no Cambridge School do Porto e com quem redescobri o brilho da cultura e da língua francesas.

ÍNDICE GERAL

Introdução	1
Capítulo I – Jean Racine e o nascimento do teatro de Saint-Cyr	4
Capítulo II – O projeto educativo da Casa Real de São Luís	23
Capítulo III – A crítica raciniana de <i>Athalie</i>	43
Conclusão	97
Bibliografia	101

Introdução

Il n'y a point de puissance humaine qui ne serve
malgré elle à d'autres desseins que les siens.

Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*¹

Publicada pela primeira vez a 3 de março de 1691 (Forestier, 2006: 727), *Athalie*, a derradeira peça de Jean Racine, ocupa um lugar particular na produção literária de um dos autores canónicos do século XVII francês. Embora não tenha sido a sua última obra, já que viria ainda a compor, com aparente desgosto (*idem*: 767), os *Cantiques Spirituels* em 1694, sendo o *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, no essencial escrito provavelmente entre 1697 e primeira metade do ano de 1698 (*idem*: 808),² uma obra de cariz historiográfico, *Athalie* apresenta-se como a única das peças racinianas, profanas e sagradas, que nunca chegou a ser estreada ou sequer profissionalmente encenada em vida do Tragediógrafo. De facto, se a peça anterior, *Esther*, também ela escrita expressamente para a Casa Real de São Luís em Saint-Cyr, não contara com atores profissionais, a estreia, a 26 de janeiro de 1689, foi cuidadosamente preparada e encenada, incluindo cenários e guarda-roupa apropriados. Nada de semelhante aconteceu no caso de *Athalie* que, privada de estreia oficial durante vinte e cinco anos, apenas conheceu três ensaios gerais privados, em janeiro e fevereiro de 1691, na presença de uma pequeníssima audiência, permanecendo confinada a Saint-Cyr e a raríssimas exhibições privadas na Corte até à sua estreia pública, em março de 1716, na Comédie-Française (Mongrédien, 1946: 85-86).³

Estas particularidades da história da última peça de Jean Racine foram já amplamente aduzidas pela Crítica raciniana de *Athalie* – por vezes mais centrada nestas questões históricas e contextuais do que na análise do texto dramático por si próprio – e constituem o eixo do primeiro capítulo do presente estudo. Com efeito, a exposição das circunstâncias da encomenda e da criação de *Athalie* para Saint-Cyr é o ponto de partida frequentemente adotado para o estudo da peça – uma tradição crítica persistente que não deverá, por ora, ser aqui quebrada, estando aliás sempre aliada à discussão do cliché crítico da imagem de Racine reduzido ao silêncio depois de *Phèdre*. Esta contextualização é naturalmente necessária para a análise do texto dramático, em particular se se privilegiar,

¹ Jacques-Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin*, p. 560.

² Probabilidade já apontada por Lucien Goldmann (1956: 9).

³ Realizaram-se mais de duzentas representações da peça, na Comédie-Française, ao longo do século XVIII (Forestier, 2001a: 173-175). Georges Forestier (2001a: 173) e Jean Rohou (2003: 105) indicam 209 récitaes ao longo do século XVIII, contrariamente a Georges Mongrédien, que regista 202 representações no mesmo período (1946: 99).

como é o caso da presente dissertação, o facto de *Athalie* ter permanecido ativa no repertório teatral das alunas de Saint-Cyr até ao encerramento desta instituição em 1793, fosse como peça de recreação e instrução, fosse como espetáculo oferecido a visitantes excepcionais (Forestier, 2006: 723).⁴

Com efeito, a Crítica do século XX e XXI reconhece a característica definidora das peças concebidas para Saint-Cyr: « un spectacle [...] qui a pour but premier l’instruction des jeunes filles, morale et pieuse instruction qui passe en l’occurrence par une forme de divertissement » (AA. VV., 2004: 13). Daí que a dimensão religiosa seja axial (*idem*: 14) para a compreensão do fenómeno artístico que foi o teatro musical da Casa Real de São Luís, sempre dirigido para a veiculação e louvor da Palavra de Deus (*idem*: 15). Por conseguinte, esta realidade determina o conteúdo do segundo capítulo do presente estudo: a exposição da história e principais características daquela instituição de modo a compreender a natureza do primeiro público recetor de *Athalie*.

Os dois primeiros capítulos são, pois, preparatórios do que foi o objetivo inicial e central do presente estudo: a seleção dos mais representativos estudos críticos racinianos de *Athalie* no sentido de sintetizar os respetivos resultados e deles inferir, se possível, uma aproximação ao critério pedagógico fundamental do teatro da Casa Real de São Luís. Mas desde logo se reconheceu não ser este o lugar para a concretização sistemática de uma tal empresa de investigação. Por outro lado, rapidamente foram descobertas outras dificuldades, não limitadas à verificação da relativa escassez da produção crítica sobre *Athalie*, se comparada com a abundância de estudos dedicados a outras peças do corpus raciniano.⁵ De facto, se a Crítica raciniana admite o carácter definidor do propósito educativo de *Athalie*, a dimensão religiosa é, no entanto, muitas vezes escamoteada ou distorcida pelos críticos, a ponto de Jean Rohou julgar abertamente a atitude destes em relação àquela peça: « Au XX^e siècle, les avis sont souvent tributaires de l’adhésion ou de l’hostilité au christianisme. À partir de 1960, le recul de la religion entraîne une forte et injuste dépréciation de ce chef-d’œuvre » (2003 : 107). Uma asserção que, de resto, se

⁴ A transformação do instituto de Saint-Cyr em convento no ano de 1692 – processo iniciado logo em 1689 (Piéjus, 2000: 547-548) – não implicou a cessação das práticas artísticas aí desenvolvidas, nem muito menos a avaliação das peças de teatro do repertório da Casa Real de São Luís como potencialmente prejudiciais para as alunas de um novo convento da ordem de Santo Agostinho (*idem*: 563).

⁵ Manuel Couvreur, na abertura do volume « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink* afirma: « Ultime tragédie de Racine, *Athalie* est loin d’avoir aujourd’hui la réputation de *Phèdre*, son égale en beauté [...]. Autant *Phèdre* a excité la verve des critiques modernes, autant son double biblique a été délaissé » (AA. VV., 1992: 9).

deverá ler como imparcial, e não atribuível a um excesso de zelo cristão já que Jean Rohou declara publicamente a sua atitude ateísta (2000: 247).⁶

Por consequência, o eixo inicial do presente estudo foi obrigatoriamente adaptado às fronteiras da Crítica raciniana de *Athalie*, cujos resultados são muitas vezes incapazes de abarcar de forma integrada o conhecimento dos princípios basilares da religião cristã e da cultura judaico-cristã. A evidência destas fronteiras da Crítica limita, efetivamente, o estudo e aprofundamento de *Athalie* no sentido apontado por Georges Mongrédien: « [Athalie] restera à jamais un monument sublime de la pensée chrétienne au XVII^e et une source éternelle de magnifiques émotions esthétiques » (1946: 51).

Neste sentido, o terceiro capítulo do presente trabalho procurará expor diacronicamente a Crítica raciniana de *Athalie*, quer os resultados atingidos, quer as fronteiras erguidas no estudo da peça enquanto obra veiculadora de formação religiosa. O fio condutor escolhido para esta exposição é o mesmo utilizado pela maioria dos críticos – a caracterização direta das personagens – mas com uma diferença metodológica capital: a adoção da abordagem proposta por Jean Rohou em *L'Évolution du Tragique Racinien* (1991: 9), isto é, a da percepção das personagens dramáticas como atitudes em confronto, todas representativas de diferentes pólos da condição humana, e que se constituem como diferentes instâncias da problemática em cena que, no caso de *Athalie*, se centra na questão religiosa.⁷

⁶ Em *Avez-vous lu Racine ?*, Jean Rohou afirma: « Je pense fermement que Dieu n'existe pas » (2000 : 247).

⁷ A temática escolhida para o presente estudo não exclui, sem dúvida, a consciência e reconhecimento de outras possibilidades de leitura de *Athalie*, nomeadamente a relação da peça com o teatro antigo grego, a possível comparação com *Esther*, a exploração das leituras *à clef* de que a peça foi já alvo, e ainda a análise das causas que conduziram à privação de estreia formal da peça durante vinte e cinco anos. Devido às características intrínsecas e incontornáveis de uma dissertação de mestrado, estes temas não puderam ser abordados. Por outro lado, reconhece-se o contributo inestimável de Lucien Goldmann, em *Le Dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, para o estudo da dimensão religiosa em *Athalie*. Porém, esse estudo integra-se na questão do jansenismo, portanto no âmbito da heterodoxia cristã, temática por sua vez não desenvolvida na presente dissertação, orientada para a análise de *Athalie* enquanto peça destinada, a priori, à instrução religiosa ortodoxa das alunas de Saint-Cyr.

Capítulo I – Jean Racine e o nascimento do teatro Saint-Cyr

A proximidade entre *Athalie* e *Esther* é única em todo o teatro de Jean Racine, no qual nunca a Crítica estabeleceu uma relação de dualidade em relação a nenhuma das peças profanas de forma tão persistente como fez no caso das peças sagradas. As circunstâncias de criação, intimamente ligadas aos propósitos educativos da Casa de São Luís, a temática religiosa e destino das duas peças, ambas afastadas dos palcos até ao primeiro quartel do século XVIII, já que *Esther* também só seria levada à cena pela Comédie-Française em maio de 1721 pela primeira vez, permitem explicar esta contiguidade que é, de resto, reforçada pela cronologia da produção teatral de Racine.⁸ Publicadas respetivamente em 1689 e 1691, *Esther* e *Athalie* são, pois, duas peças cujas histórias são indissociáveis uma da outra, assim como o são também da história de Saint-Cyr. Simultaneamente, ambas ocupam um lugar distinto do ocupado pelas peças profanas de Racine no que diz respeito à história do teatro francês do século XVII, tendo sido descritas por Jacques Morel como peças de influência limitada e à margem da história da tragédia (1968: 71). Aliás, o próprio género em questão – a tragédia alternada – não teria qualquer continuidade depois de *Athalie* (Forestier, 2001b: 25-27).

No que diz respeito a Jean Racine, retirado do teatro havia já onze anos quando Madame de Maintenon lhe encomendou a obra que viria a ser *Esther*, tornou-se um lugar-comum na História da Literatura falar desse longo período de afastamento do mundo teatral como uma época de silêncio. Conjuntamente, foi em torno dessa saída que se consubstanciou a imagem de Jean Racine como um arrependido da sua vida mundana, desejoso de regressar à devoção e de garantir a salvação da sua alma. Nesta ótica, os anos vividos no mundo do teatro corresponderiam à manifestação da ambição de Racine e da sua ingratidão para com os mestres de Port-Royal, responsáveis pela sua educação, e também ao auge do seu génio dramático criador de grandes personagens femininas com base nas suas relações amorosas com duas das atrizes mais célebres dos teatros parisienses da época: Marquise Du Parc e a Champmeslé.

De facto, esta tendência nos estudos racinianos é explicada por Georges Forestier, na sua biografia *Jean Racine*, quando explicita a evolução da história das biografias do Autor de *Athalie* (2006: 10-16). Até aos meados do século XVIII o género dominante era o

⁸ De facto, as peças profanas concentram-se nos anos desde 1664 a 1677, período a que se sucede um hiato de onze anos até 1688, ano em que surge o primeiro registo da encomenda na origem da composição de *Esther*.

das *Vidas* que, constituindo-se fundamentalmente como elogios académicos do talento e obra de Jean Racine, não ofereciam qualquer informação biográfica ou referiam apenas raros pormenores, frequentemente deturpados para melhor ilustrar a precocidade do génio. A publicação de *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, em 1747, da autoria de Louis Racine, alterou completamente esse cenário ao trazer para o conhecimento do público numerosos pormenores sobre a vida de Jean Racine, assim como cartas e textos raros ou inéditos do escritor, embora a obra adote uma perspetiva deliberadamente hagiográfica que promove os aspetos positivos relativos à figura do pai e, ao mesmo tempo, o apagamento dos elementos julgados negativos ou prejudiciais à sua imagem. Tendo esta obra do filho mais novo de Jean Racine permanecido como uma referência de autoridade durante mais de um século, seria somente no século XIX que a perspetiva dos Românticos introduziria uma nova abordagem da figura de Racine, concretizada fundamentalmente na reformulação do paralelo entre Pierre Corneille e Jean Racine, julgado superficial e redutor por Georges Forestier (*idem*: 12), e gerador da imagem do teatro raciniano como cruel e dominado pela violência das paixões, pelo mal e pelo fatalismo. Esta leitura romântica, destruindo a visão santificada proposta por Louis Racine, estabeleceu e projetou de forma duradoura a imagem de Racine como um homem cruel, motivado por uma ambição sem escrúpulos (provocada por uma infância difícil), conhecedor da maldade da natureza humana (decorrente da sua formação em Port-Royal, cuja doutrina era inclinada para a vocação humana da corrupção), e pintor da violência passional, aprendida nas suas relações amorosas marcadas pela infidelidade das amantes.⁹ Estando esta perspetiva solidamente ancorada na opinião pública na atualidade (*ibidem*), Georges Forestier aponta ainda duas dificuldades essenciais com as quais se confrontam os biógrafos contemporâneos de Jean Racine: a tentação de redução da obra ao homem que foi o Autor empírico; a necessidade de uma leitura coerente do percurso excecional e único que constituiu a vida de Jean Racine.

Ora é precisamente a partir daquela conceção romântica que Georges Mongrédien, no seu estudo sobre a peça *Athalie*, explica o regresso de Jean Racine ao teatro em 1688. O ponto de partida é o da educação do futuro Tragediógrafo em Port-Royal entre 1655 e 1658 (1946: 9-10). Porém, esta localização cronológica é reformulada por Georges Forestier que, descartando de forma fundamentada, e devido a erros factuais vários (2006: 51-52), o relato de Louis Racine acerca da estadia do seu ilustre pai em Port-Royal – reduzida a três

⁹ Ideia desmentida por Georges Forestier em *Jean Racine* (2006: 13, 301-305, 396).

anos –, propõe a identificação de um primeiro período de Jean Racine em Port-Royal entre 1646 (*idem*: 52-55) – embora admita a possibilidade de uma entrada mais tardia, em 1649 – e 1653, subdividindo esta estadia em um ou dois anos em Port-Royal des Champs (*idem*: 58), até à ida para as Petites Écoles de Paris.¹⁰ Após um período no colégio Pastour em Beauvais, entre 1653 e 1655, devido ao encerramento das Petites Écoles de Paris (*idem*: 75-79), Jean Racine regressou a Port-Royal des Champs em outubro de 1655 (*idem*: 81), sendo somente no fim do verão de 1657 que partiria para Paris (*idem*: 111) a fim de prosseguir os seus estudos de filosofia no colégio de Harcourt – uma instituição que, de resto, possuía fortes laços com Port-Royal (*ibidem*).

De toda a forma Georges Mongrédien, tendo em conta a importância da educação em Port-Royal para a formação do jovem Racine,¹¹ sublinha o afastamento deste face aos princípios aí aprendidos para se dedicar à carreira do teatro, motivado por uma ambição sem limites ou escrúpulos, da qual fornece exemplos diversos (1946: 11-14). O juízo crítico é aí perentório: « Racine, au point de vue moral, est loin d'être irréprochable : cela n'enlève rien à l'admiration profonde que nous devons au poète ; mais son génie même ne saurait nous interdire de juger sa conduite » (*idem*: 12).

Em seguida, os anos setenta do século XVII são percecionados por Georges Mongrédien como um período de transformação para Racine, provavelmente marcado pelos primeiros remorsos e arrependimento (*idem*: 17), nomeadamente pela conduta hostil adotada aquando da querela das *Visionnaires*¹² com Pierre Nicole (*idem*: 11-12), assim como o seu papel na morte de Marquise Du Parc (*idem*: 19). O ano de 1677 seria assim o ano decisivo (*idem*: 18-22): fim da relação com a Champmeslé,¹³ a cabala contra *Phèdre*¹⁴

¹⁰ Esta primeira frequentação do sistema de ensino de Port-Royal é a pedra angular do que Georges Forestier considera ser a formação e cultura humanistas extraordinárias de Jean Racine (2006: 56).

¹¹ « Son esprit et son cœur reçurent là [à Port-Royal] des impressions qui ne s'effaceront jamais complètement » (Mongrédien, 1946 : 10).

¹² Tendo Jean Desmarests de Saint-Sorlin publicado dois panfletos contra Port-Royal em finais de 1665, Pierre Nicole reagiu com a primeira *Visionnaire*, na qual denunciou Saint-Sorlin como um envenenador público devido à sua obra literária passada. Sentindo-se visado pelas críticas de uma das figuras mais próximas de Port-Royal, que sempre desaprovava o seu ingresso no mundo dos teatros, Jean Racine publicou anonimamente a *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires et des deux Visionnaires* em janeiro de 1666, cujo sucesso foi considerável e que censurava fundamentalmente o caráter generalizado da crítica feita a Desmarests de Saint-Sorlin.

¹³ Nome artístico de Marie Desmares, célebre atriz dos palcos parisienses da segunda metade do século XVII e criadora de várias das heroínas racinianas, como Bérénice e Iphigénie. Esposa do comediante Charles Chevillet, que adotara em primeiro lugar o nome Champmeslé, triunfou no Teatro do Marais e depois no Hotel de Bourgogne (Forestier, 2006: 376-381).

¹⁴ Suposta cabala de Madame Deshoulières e da duquesa de Bouillon a favor da *Phèdre et Hippolyte* de Pradon e em detrimento da peça de Racine. Considerando o clima hostil de alguns meios contra Racine, assim como o esforço a favor do triunfo de Pradon como verdadeiros, Georges Forestier considera a hipótese de uma cabala efetiva como excessiva: « rien ne permet de parler d'une sombre machination, venue de loin, finement calculée et surtout puissamment financée... » (2006: 550).

– dois fatores catalisadores do desejo de reconciliação com Port-Royal –, o abandono do meio teatral, o casamento com Catherine de Romanet (em vez de entrada para a ordem dos Cartuxos, hipótese supostamente considerada em primeiro lugar), passagem ao cargo de historiógrafo do rei Luís XIV. Estas mudanças diversas não impedirão contudo o ambicioso Racine de continuar a gerir diligentemente a sua fortuna pessoal (*idem*: 22), como o refere igualmente Gérard Pélissier (1995: 7).¹⁵

Por consequência, a interpretação de Georges Mongrédien da reação de Racine à encomenda de Madame de Maintenon (1946: 26), que seria a causa primeira da criação de *Athalie*, é indissociável desta evolução marcada por preocupações cristãs: constatado um primeiro momento de perplexidade e de compreensão dos riscos de uma recusa feita à esposa morganática do rei, o crítico sugere uma hipótese de leitura do que poderá ter sido a reflexão de Jean Racine face a um convite de regresso à poesia: « Et peut-être qu'au fond de lui-même le poète bénit cette occasion inespérée et quasi miraculeuse de concilier son amour de la poésie, ses devoirs de courtisan et ses sentiments de piété » (*idem*: 26).

Em muitos aspetos semelhante à leitura de Georges Mongrédien, Maurice Cambier, num volume dedicado às relações entre Jean Racine e Madame de Maintenon e à história da criação de *Esther* e *Athalie* em Saint-Cyr, identifica (1949: 16-21) a cabala contra *Phèdre*, o fim da relação amorosa com a Champmeslé, e os remorsos pelos conflitos passados com Port-Royal como os fatores conducentes ao afastamento de Jean Racine do teatro, acrescentado ainda a acusação de homicídio de Marquise Du Parc feita pela La Voisin durante o célebre Caso dos Venenos¹⁶ – um último fator não considerado enquanto tal por Georges Mongrédien. Plenamente integrado na perspetiva romântica vigente propulsora da imagem de um escritor em drástica evolução espiritual, Maurice Cambier aponta ainda o falhanço de *Phèdre*, enquanto obra cristã, como uma última causa: « par vertu chrétienne, par crainte de troubler des consciences en représentant des passions qu'il voulait cependant, dans *Phèdre*, sa dernière œuvre, innocentes et irresponsables, Racine renonça au théâtre » (*idem*: 21). Daí a leitura particular de Maurice Cambier acerca da reação de Racine à proposta de Madame de Maintenon em 1688: para o poeta retirado era uma tentação precisamente pelo facto de ser uma oportunidade de regresso à poesia, mas desta vez sem recurso às paixões, envenenadoras dos espíritos (*idem*: 91).

¹⁵ Em relação a este último aspeto de ordem financeira, Georges Forestier não o desmente mas, procurando abolir o mito romântico da ganância raciniana, esforça-se por salientar também a generosidade e caridade de Racine nessa época (2006: 631-632).

¹⁶ Processo judicial iniciado em 1679 devido ao número crescente de casos de envenenamento, missas negras, recurso à cartomancia, etc., que envolviam, entre outros, nomes da nobreza francesa. Após a execução da acusada Catherine Montvoisin em 1680, o caso acabaria por ser encerrado em 1682.

Por outro lado, Maurice Cambier não cultiva a imagem de um Racine silencioso entre 1677 e 1689: mesmo assumindo a raridade dos projetos literários, a par da atividade de historiógrafo do Rei-Sol, o crítico refere o envolvimento de Jean Racine na produção do libreto da ópera *Le Phaëton*, que nunca viria a ser representada, assim como na tradução d'*O Banquete* de Platão, a pedido da abadessa de Fontevrault (*idem*: 23), irmã de Madame de Montespan, sendo esta última a responsável pela encomenda daquele primeiro projeto. Deste modo, Maurice Cambier contribui para a quebra da imagem tradicional do silêncio atribuído a Jean Racine – uma tradição aliás tão difundida que Jean Rohou, também a ela contrário, afirma: « [Racine] serait fort surpris de nous entendre parler de son “silence après *Phèdre*” » (2003: 34).

De facto, Jean Rohou, ao mesmo tempo que aceita a imagem de um retorno sincero à fé e a Port-Royal (2003: 34-35), recusa os argumentos da crise pessoal e da cabala contra *Phèdre* como as causas decisivas para o abandono do teatro por Racine, embora admita a impossibilidade de provar a inexistência daquela mesma crise (*idem*: 34). Com efeito, na sua perspetiva, é a decisão do rei de promover o Tragediógrafo ao cargo de historiógrafo real que constituiu a verdadeira razão por detrás do seu afastamento do mundo dos teatros (*idem*: 19, 34). A abordagem de Jean Rohou, sintética por força do âmbito do estudo na qual está inserida – centrado na peça *Athalie* –, está assim de acordo com a leitura desenvolvida por Georges Forestier, na já citada biografia *Jean Racine* (2006: 577-579), quanto às circunstâncias de saída de Racine do mundo teatral em 1677 – ano de viragem crucial na sua vida profissional e pessoal. Ora é precisamente nesta obra de grande fôlego que Georges Forestier procura, entre muitos outros aspetos, dismantelar múltiplos mitos e histórias acerca da vida de Jean Racine, nomeadamente a relativa ao seu afastamento do teatro.

Com efeito, já no prefácio da edição de *Athalie* utilizada no presente estudo e também da responsabilidade de Georges Forestier (2001b), o não envolvimento de Racine no teatro durante onze anos é visto como marcado por uma aparente ausência de nostalgia em relação a uma arte encarada como envenenadora das almas (*idem*: 7), e assume-se perentoriamente a conclusão de que *Esther* e *Athalie* não significaram um regresso ao teatro – facto reforçado pelo privilégio de impressão de ambas as peças que proibia toda e qualquer representação pública das mesmas por atores profissionais (*idem*: 7-8). Além disso, Georges Forestier opta por contradizer a imagem do Tragediógrafo circunscrito à sombra do silêncio ao enunciar a condição daquele que era um dos historiógrafos do Rei-Sol desde 1677: « l'historien est au XVII^e siècle au sommet de la hiérarchie des hommes de

lettres » (*idem*: 7). Uma circunstância da sociologia do mundo das Letras no século XVII confirmada por Jean Rohou (2003: 34) e que não se coaduna com a imagem veiculada de um escritor apagado e reduzido a uma discreta obscuridade.

Esta percepção desmistificadora da saída de Jean Racine do mundo dos teatros e da escrita no género dramático é, pois, abertamente assumida logo na abertura da biografia *Jean Racine* de Georges Forestier. Seguindo a classificação proposta por Alain Viala, em *Naissance de l'écrivain*, dos tipos de autores no século XVII, Georges Forestier propõe a categorização de Racine no grupo dos autores de rápida ascensão, mas notando que o Tragediógrafo procurou deliberada e progressivamente um distanciamento da condição de escritor profissional (2006: 15). A esta busca não foi alheia um desejo de distinção aristocrática, assim como a adesão à ideologia dominante que considerava o amadorismo como a única relação possível com a poesia,¹⁷ sendo só desse modo compatível com o conceito de *honnête homme* (*ibidem*). O apogeu de Racine em meados dos anos setenta do século XVII, com *Iphigénie*, e a obtenção do favor real, incluindo a nomeação para o cargo de historiógrafo em 1677, permitiriam, então, o abrandamento da escrita dramática e, num segundo momento, a libertação sem pena (*idem*: 16) da carreira teatral, sendo *Esther* e *Athalie* a expressão suprema de um novo estatuto muito diferente do de escritor profissional:

Ces deux œuvres représentent l'illustration la plus parfaite de la réalisation d'un idéal : M. Racine, Trésorier de France et chargé d'écrire l'histoire de sa Majesté, s'est un moment distrait de ses glorieux travaux historiques et du service du Roi pour mettre son talent poétique (et sa ferveur chrétienne) à la disposition de la pieuse entreprise éducative de Mme de Maintenon, l'épouse de Louis XIV, qui lui avait demandé des œuvres dramatiques susceptibles d'être déclamées et chantées par les jeunes filles de sa fondation de Saint-Cyr. (*idem*: 16)

Em vez de um escritor arrependido em busca da salvação da sua alma, Georges Forestier propõe, assim, a imagem de um homem hábil que, após triunfar no teatro, alcança o êxito máximo ao obter o favor do Rei-Sol e se adapta ao espaço da Corte – lugar aristocrático por excelência após a centralização da nobreza em Versalhes, concretizada por Luís XIV. Por conseguinte, Racine efetua a passagem efetiva da condição de escritor profissional para uma relação de amadorismo aparente com a literatura.

Ora se o espectro de justificações apresentadas para a saída de Jean Racine do teatro abrange, como já demonstrado, os mais variados fatores, Georges Forestier é perentório ao declarar a nomeação para o cargo de historiógrafo real como a única causa

¹⁷ Conceção sediada na perspectiva aristocrática, defensora da fuga a qualquer especialização profissionalizante, e na perspectiva cristã apenas favorável à poesia ocasional (Forestier, 2006: 15).

determinante e imposta à vontade de Jean Racine (*idem*: 577-579), contrariando assim as leituras precedentes, nomeadamente a de Lucien Goldmann que, embora reconhecendo as razões tradicionalmente apresentadas como explicação, propõe o silêncio do Tragediógrafo depois de *Phèdre* como uma escolha fundamental e voluntária da carreira da historiografia em detrimento da carreira teatral (1956: 119-120).

Com efeito, Georges Forestier desconstrói as numerosas histórias fundadoras da imagem de um Racine em evolução espiritual propulsora de uma piedade religiosa incompatível com o teatro e de uma maior proximidade com Port-Royal. A constatação da falsidade do relato de Louis Racine sobre a história de *Phèdre* como estando na origem da reconciliação do escritor com Antoine Arnauld¹⁸, e sobre a célebre resposta de Racine à pergunta daquele sobre o porquê da paixão de Hippolyte por Aricie – eis dois exemplos ilustrativos do poder inventivo do filho do Tragediógrafo (2006: 569-570). A interpretação destas duas fabricações integra-se uma vez mais no objetivo santificador de Louis Racine: « présenter *Phèdre* comme une transition entre les deux Racine: *Phèdre*, c'est encore un peu le Racine homme de théâtre, et c'est déjà fortement le Racine revenu à des sentiments pieux, prêt à abandonner le théâtre » (*idem*: 571). Na ótica hagiográfica de Louis Racine, o abandono do teatro é pois um regresso à religião, um sinal da conversão espiritual na qual o cargo de historiógrafo não é mais do que um reforço enviado pela Divina Providência (*idem*: 576).¹⁹

Por seu lado, e tal com já foi demonstrado, a Crítica do século XX, não totalmente liberta das leituras hagiográfica e romântica, tendeu a privilegiar a cabala contra *Phèdre*, a convicção de Racine de ter atingido o auge criativo com esta peça e o desejo de afastamento da condição de escritor profissional como as razões que justificam o abandono do teatro (*idem*: 577). Simultaneamente, aquela Crítica menosprezou a nomeação de Racine para o cargo de historiógrafo, vista como um fator explicativo secundário (*idem*: 577). Efetuado este balanço, Georges Forestier aponta a deficiência daqueles três argumentos ao assinalar o êxito passado de Racine contra outras cabalas, o carácter inovador e as novas potencialidades contidas em *Phèdre*, e ainda o facto de, desde 1674, Racine ser Tesoureiro de França – cargo que operara uma ascensão social real e que permitia um abrandamento da escrita para o teatro, eliminando assim a sua natureza profissionalizante (*ibidem*).

¹⁸ Solitário de Port-Royal, irmão de Angélique Arnauld, reformadora daquele mosteiro, e um dos principais representantes e escritores do jansenismo na França do século XVII.

¹⁹ Leitura herdada pelos Românticos, criadores do mito do abandono do teatro como um sacrifício de Jean Racine (Forestier, 2006: 576-577).

Deste modo, a conclusão de Georges Forestier é que a nomeação para o cargo de historiógrafo foi a causa efetiva para a significativa mudança realizada na vida de Racine em 1677. De resto, estava fora de questão uma recusa por parte de Racine e Boileau (também nomeado para o cargo) já que diversos registos da época apontam para o caráter inelutável da decisão de Luís XIV, assim como para a grande absorção de tempo e de meios inerente ao cargo de historiógrafo (*idem*: 577-579).²⁰

De qualquer modo, Racine permaneceu no mundo das letras e, contrariamente à imagem de um silêncio forçado, Georges Forestier afirma: « Devenir l'historien du “plus grand roi du monde” après avoir été le plus illustre des poètes de son temps, devenir le Thucydide du nouveau Périclès après avoir été le Virgile du nouveau Auguste, c'était une chance qu'aucun autre écrivain n'avait connue avant lui » (*idem*: 580). Porém, toda a obra deixada por Racine no âmbito da historiografia do reinado do Rei-Sol acabaria por se perder num incêndio na casa de Valincour (*idem*: 575) em 1726 (Mongrédien, 1946: 22), o que certamente determinou a imagem do silêncio depois de *Phèdre*.

No que concerne ao argumento de Maurice Cambier relativo à acusação contra Racine levantada por Catherine Montvoisin em 1679, durante o Caso dos Venenos, e que o responsabilizava pela morte suspeita da atriz Marquise Du Parc (1949: 17-18) – um depoimento que aquele crítico caracteriza já como tendo sido incoerente (*idem*: 17) –, a análise dos documentos feita por Georges Forestier invalida-o na sua totalidade (2006: 620-622), eliminando definitivamente o argumento de Maurice Cambier do quadro das razões que conduziram Jean Racine a um afastamento do teatro.²¹

Além disso, o próprio argumento, utilizado por Georges Mongrédien (1946: 18) e por Maurice Cambier (1949: 19), do fim da relação amorosa de Jean Racine com a célebre Champmeslé como fator incentivador do abandono do teatro é desmontado por Georges

²⁰ Uma realidade também mencionada por Alain Niderst: « Cette flatteuse promotion rendait impossible la poursuite d'une carrière de dramaturge » (1995: 11). Aliás, a conclusão de Georges Forestier, aliada à já descrita natureza espúria e fabricada do relato de Louis Racine sobre o seu pai rumo à piedade cristã em 1677, permite a contestação da leitura de Manuel Couvreur (1992: 15) que interpreta a nomeação de Racine para o cargo de historiógrafo não como uma causa mas antes como uma recompensa – portanto, uma consequência – por aquilo que teria sido um afastamento das artes do palco a favor da devoção religiosa.

²¹ Na realidade, para além do caráter infundado das acusações da Voisin, os depoimentos de outras duas envenenadoras sobre a morte de uma certa Du Parc nunca referem o nome de Jean Racine e os respetivos dados recolhidos em interrogatório apontam até para o facto de se tratar de uma outra Du Parc, aparentemente morta por envenenamento, e que nada tinha a ver com a atriz outrora protagonista de *Andromaque* (Forestier, 2006: 620-621). De resto, tendo assim ficado desde cedo esclarecido o não envolvimento do Tragediógrafo no Caso dos Venenos, os registos da época indicam a permanência do bom nome de Racine, sempre nas boas graças de Luís XIV, que aumentaria a sua gratificação anual em trinta por cento, em 1680 (*idem*: 622).

Forestier ao demonstrar que, na realidade, foi o Tragediógrafo quem tomou a iniciativa de terminar a relação, motivado pela necessidade do seu casamento (2006: 581).²²

Assim, na perspectiva de Georges Forestier, a decisão conducente ao casamento de Jean Racine com Catherine de Romanet²³ enquadra-se na expectativa da obtenção do cargo de historiógrafo – uma possibilidade, proporcionada por Madame de Montespan, que obrigava a uma apresentação decorosa e respeitável na Corte para um burguês recentemente enobrecido (*idem*: 581-582). Forçoso era pois o sacrifício de uma notória relação adúltera: « il fallait d’abord être net. [...] S’il y a eu “conversion” de Racine en cette année 1677, c’est sur ce plan, et seulement sur ce plan, qu’elle eut lieu » (*idem*: 582). É evidente a não concordância, fundamentada, de Georges Forestier com a leitura tradicional proposta pela Crítica de Jean Racine convertido e pio, abandonando o teatro, a favor da salvação da sua alma, em 1677.²⁴

Por outro lado, é necessário admitir que a partir de finais de 1677, a vida quotidiana de Racine sofre uma profunda mutação: recentemente casado, já não são os teatros parisienses o espaço de trabalho do escolhido, conjuntamente com Boileau, para escrever a história do reinado de Luís XIV. Com efeito, a nomeação, ocorrida no final do verão daquele ano (*idem*: 588-589), não se constituiu como uma atribuição oficial do cargo de historiógrafo, que permanecia apenas teoricamente na posse de Paul Pelisson, mas antes como uma escolha pessoal do rei que posicionava os dois poetas na sua dependência exclusiva e direta (*idem*: 590-592).²⁵ Deste modo, a Corte tornou-se um lugar de frequência habitual e obrigatória para Jean Racine a partir do final da década de 1670 (*idem*: 602-606).

Ainda assim, a nova posição de Jean Racine não o impediu de realizar ou participar na elaboração de outras obras, alheias à historiografia, fossem elas traduções ou novas criações, comprovando-se assim que, se o silêncio existiu ao nível do teatro, não ocorreu o

²² De facto, até a história da vontade de Racine em entrar para a ordem dos Cartuxos, também em 1677, assim como a de um confessor, igualmente imaginado, que teria indicado o casamento como alternativa àquela primeira opção, são, na ótica de Georges Forestier, invenções da lavra de Louis Racine (2006: 580), sempre desejoso de assegurar uma imagem excelsa do seu ilustre pai para a posteridade.

²³ Realizado a 30 de maio de 1677 (Forestier, 2006: 583).

²⁴ A este respeito, Alain Niderst havia já declarado: « Il n’est pas encore dévot, mais il s’éloigne de la vie tumultueuse du théâtre [en 1677] » (1995 : 11).

²⁵ Porém, as tarefas dos dois novos historiógrafos (Forestier, 2006: 606-614), que incluíam o acompanhamento do rei em campanha e ações militares (*idem*: 601-602, 731-734), viriam a ser expandidas com a eleição de ambos, em 1684, para a Académie royale des Inscriptions et Médailles, então presidida pelo marquês de Louvois, também ministro e responsável pela nomeação (*idem*: 660). Esta decisão acarretaria novas tarefas como a substituição das inscrições de Charpentier às pinturas da abóbada da Galeria dos Espelhos em Versalhes por outras da autoria de Racine e Boileau, ou a redação do epitáfio de Le Tellier, pai de Louvois, em 1685 – esta última realizada apenas por Racine, em nome da Académie (*idem*: 661-662).

mesmo noutros campos. No entanto, nem todos os projetos em questão foram levados a cabo na sua totalidade, contribuindo estes de forma nula para o corpus da obra raciniana.

Com efeito, se Maurice Cambier (1949: 23) refere a participação de Racine na elaboração do libreto para uma nova ópera e apenas menciona que esta não chegou a ser representada, Georges Forestier expõe não só o desagrado de Boileau e de Racine com o projeto, mas também como este último foi abandonado antes do fim da redação do texto que deveria estar na origem de *La Chute de Phaéton* (2006: 614-615).²⁶ Quanto à já referida tradução d'*O Banquete* de Platão, a instâncias de Madame de Thianges, sabe-se, por uma carta de dezembro de 1683 de Racine para Boileau, que o primeiro desejava a todo o custo libertar-se dessa tarefa (*idem*: 645-646). Concluído e preservado foi o contributo de Jean Racine solicitado pelo marquês de Seignelay para a festa que ofereceu a Luís XIV a 16 de julho de 1685 no castelo de Sceaux – o poema *Idylle sur la Paix*, musicado por Jean-Baptiste Lully, cuja música obteve um êxito francamente superior ao texto redigido pelo Historiógrafo real (*idem*: 656-657).

Poder-se-á ainda acrescentar a revisão e inclusão de traduções de hinos da liturgia, realizadas na juventude por Racine, no *Le Bréviaire romain en latin et en français*, publicado em 1687 e organizado por Nicolas Le Tourneux, anteriormente confessor em Port-Royal des Champs entre 1680 e 1682 (*idem*: 680-681). Esta obra foi condenada pela Igreja francesa que a julgou desnecessária e defeituosa porque apresentava vários erros e heresias através de traduções abusivas que insistiam na questão da Graça invencível (*idem*: 682). Georges Forestier comprova efetivamente que as traduções de Racine, feitas aquando da sua estadia em Port-Royal des Champs, contêm casos de tradução forçada daquele teor, mas considera não ser possível saber se tais elementos foram obra de um Racine adulto raramente provocador ou de um Racine ainda jovem e não contradito na maturidade (*idem*: 683). Além disso, é forçoso admitir que se Racine, consciente da hostilidade da Igreja face a Port-Royal, não removeu os ousados erros de tradução aquando da revisão, uma tal decisão, mais do que uma simples provocação, não poderia deixar de ser muito significativa no caso daquele que era o historiógrafo do Rei Cristianíssimo e pertencente a uma das esferas mais próximas de Luís XIV – uma situação de grande exposição pública e alvo de escrutínio rigoroso.²⁷

²⁶ Propondo a datação deste trabalho abortado, e plenamente integrado no género operático, entre 1677 e 1678 (2006: 616), Georges Forestier distingue-o de um outro, de menor envergadura, que consistiria numa pequena obra musicada para as festas de Carnaval de 1683 (*idem*: 615-617).

²⁷ A constatação destas circunstâncias é, à partida, inconsequente porque seria só no século XIX que se descobriria com certeza quais os hinos litúrgicos traduzidos por Racine, considerando Georges Forestier,

Os trabalhos acima apresentados, mesmo se pontuais, revelam, assim, que a historiografia não constituiu a área exclusiva de trabalho de Jean Racine durante o período que se seguiu ao seu completo afastamento do teatro (*idem*: 635-636).²⁸ Porém, será de notar que, se projetos como *La Chute de Phaéton*, a tradução d'*O Banquete* ou o poema *Idylle sur la Paix* – obras favoráveis a um regresso à palavra poética – jamais poderiam ser recusados devido à posição eminente dos autores das encomendas, esta natureza irrecusável das solicitações é salientada pelas já referidas marcas de desinteresse de Racine face aos dois primeiros trabalhos.²⁹ Em contraste, a revisão das traduções a incluir no *Bréviaire* teria sido perfeitamente recusável, já que Racine não tinha qualquer relação de obrigação para com Nicolas Le Tourneux – figura sem poder de coação sobre o Historiógrafo real. De resto, a já mencionada natureza peculiar da tradução, assim como a ligação de Nicolas Le Tourneux a Port-Royal, poderiam ser relacionados com a aceitação do projeto por parte de Racine. Todavia, Georges Forestier não sugere uma leitura deste género e, para além de recusar o ano de 1677 como o ano de conversão religiosa do Tragediógrafo, procura até atenuar grandemente os numerosos elementos que contribuem para a formação da imagem de Jean Racine procurando reavivar e reatar os laços com Port-Royal – eixo do jansenismo em França – logo após o corte com a carreira teatral.³⁰

num primeiro momento (Racine, 2004: 1669-1671), que a não inclusão das traduções na edição das obras completas de Jean Racine, em 1697, seria possivelmente uma forma de preservar o seu anonimato e, por consequência, um abrigo face à condenação da Igreja. Porém, já na sua biografia *Jean Racine*, Georges Forestier revela que pouco tempo depois da publicação do *Bréviaire* se soube, talvez pelo próprio Racine, da responsabilidade deste nas traduções julgadas heréticas (2006: 683-684), o que leva aquele crítico a supor que provavelmente o Historiógrafo do rei se sentiria bem menos ameaçado graças à forte contestação geral e pública gerada pela condenação do *Bréviaire* pela Igreja (*idem*: 682-683). Em todo o caso, não foi pois um segredo para o público a participação de Jean Racine numa obra condenada pela sua heresia jansenista.

²⁸ Só muito raramente Racine retornou ao domínio do teatro entre 1677 e 1688, como foi o caso da publicação da sua obra completa em 1687, o que implicou uma revisão e alterações diversas (Forestier, 2006: 679-680).

²⁹ Ver os dados reunidos por Georges Forestier (2006: 614-615, 645-646).

³⁰ Georges Forestier alude a uma ida de Jean Racine a Port-Royal des Champs, em data incerta mas provavelmente pouco depois do seu casamento com Catherine de Romanet, embora a justifique como apenas uma visita pontual a Agnès de Sainte-Thècle (2006: 587) – tia de Racine que viria a ser priora daquele mosteiro a partir de 1684 (*idem*: 647-648) e eleita abadessa em 1690 (Racine, 2004: LXXXV). É pois só mais tarde que Georges Forestier localiza vagamente, devido à falta de dados, a reconciliação com Antoine Arnauld, seguindo neste ponto o relato julgado mais verosímil de Jean-Baptiste Racine, filho primogénito de Catherine e Jean Racine (2006: 632-633). Pelo menos, tendo em conta que o exílio definitivo de Arnauld na Flandres se iniciou em agosto de 1679, o encontro só poderá ter ocorrido antes da partida. Porém, Georges Forestier considera que se o encontro de reconciliação entre os dois homens realmente aconteceu, tal acontecimento deverá ser entendido como uma busca de apaziguamento da consciência por parte de Racine, devido às suas querelas passadas com Port-Royal, e não como uma reaproximação efetiva (*idem*: 633). Quanto à indicação no *Journal manuscrit de Port-Royal* de uma visita de Jean Racine ao mosteiro em maio de 1679, Georges Forestier opta por considerá-la como esporádica devido à inclusão de um parêntese, naquele registo, destinado unicamente a identificar o visitante (*idem*: 633-634). Na ótica daquele crítico, estes dois acontecimentos seriam assim uma manifestação de simpatia e da vontade de reconciliação com os membros de Port-Royal num ano – 1679 – em que se reabriram as hostilidades contra o mosteiro por parte do governo de Luís XIV (*idem*: 634-635). Inevitavelmente, esta reaproximação conduziu a uma progressiva

Por outro lado, em finais da década de oitenta do século XVII, a situação de Jean Racine era excelente, já que ocupava um lugar de destaque na órbita do Rei-Sol, gozava da confiança de Madame de Maintenon e, verdadeira marca do favor real, foi admitido pela primeira vez em Marly a 17 de agosto de 1687 (*idem*: 672-674).

É pois numa época de manifesto afastamento do teatro, de aparente desagrado face a trabalhos de natureza literária, de intenso envolvimento na historiografia do reinado de Luís XIV e de eventuais passos discretos rumo a Port-Royal que Jean Racine é abordado por Madame de Maintenon, a esposa morganática do rei, no sentido de produzir uma obra adequada às necessidades educativas das alunas da Casa Real de São Luís, que, de resto, não era estranha a Jean Racine. De facto, o Autor de *Athalie* fora, juntamente com Boileau, responsável pela revisão das Constituições daquela nova instituição inaugurada em 1686 (*idem*: 673) e a própria ocupação oficial de Racine no âmbito da historiografia tê-lo-á conduzido a abordar os factos relativos à criação do instituto de Saint-Cyr, uma vez que o rei havia insistido no respetivo registo na crónica do reinado (Cambier, 1949: 76).

Esta ligação formal foi acompanhada simultaneamente de diversos sinais indicadores de uma proximidade mais significativa, tanto no quotidiano da instituição como junto da sua fundadora. Com efeito, o aproveitamento do poema *Idylle sur la Paix* como cântico de louvor das alunas ao monarca logo após a abertura de Saint-Cyr revela, segundo Georges Forestier (2006: 687), a presença de Racine na órbita educativa do instituto desde cedo. No que dizia respeito às relações entre Madame de Maintenon e Jean Racine, Maurice Cambier afirma:

Monsieur Racine [...] était devenu son familier, en qui elle avait de jour en jour plus de confiance, qu'elle consultait pour tout ce qui concernait les projets et l'organisation de son institution de Saint-Cyr, qu'elle mettra à bientôt à contribution en lui demandant d'écrire des pièces pour les élèves de cet établissement et que lui-même à mesure qu'il vieillissait, prenait de plus en plus la Marquise comme confidente [...]. (1949: 58)

Jean Orcibal (1950: 11) confirma esta estreita proximidade e a prontidão de Racine na resposta às solicitações da esposa morganática de Luís XIV, do mesmo modo que Georges Forestier (2006: 673) sublinha a confiança que Madame de Maintenon depositava em Jean Racine. De resto, a composição³¹ de um dístico,³² por Racine, para uma cruz oferecida à

dificuldade na conciliação de lealdades e simpatias, já que Racine era um profundo admirador de Luís XIV e mantinha boas relações com membros da ordem dos jesuítas (*idem*: 635).

³¹ Em dezembro de 1688, conforme indica Jean Orcibal, em nota de rodapé (1950: 11).

³² Sem indicar a autoria de Racine, Bruno Neveu cita textualmente os dois versos: « Elle est notre guide fidelle./Notre félicité vient d'elle » (1992 : 81).

marquesa pelas damas de Saint-Cyr (Couvreur, 1992: 16), assim como a sua posterior participação, aliás fundamental, nos ensaios se *Esther* (Cambier, 1949: 103), contribuem para a imagem do Historiógrafo do Rei-Sol como uma figura que estaria longe de ser estranha ao quotidiano das educadoras e jovens residentes do instituto.

Na verdade, motivada pela consciência da situação difícil de muitas jovens oriundas da nobreza arruinada (Cambier, 1949: 63) – uma situação que lhe fora também familiar na infância e adolescência –, Madame de Maintenon foi a autora do projeto e a fundadora da Casa de Saint-Cyr, que teve os seus antecedentes em experiências educativas conduzidas na casa de Rueil e no castelo de Noisy-le-Sec (*idem*: 59-63). Seria pois em Saint-Cyr que Madame de Maintenon procederia ao pleno desenvolvimento de um programa pedagógico inovador e revolucionário se comparado com a educação típica dada às jovens de outras instituições de ensino (Forestier, 2006: 687-688). O particular interesse, entre outros, pela aprendizagem com dimensão lúdica, pelo treino cognitivo da memória e pela boa pronúncia (Cambier, 1949: 81-82, 89), este último aspeto devido ao facto de as alunas virem de diferentes regiões de França, seria um fator propício à implementação do teatro como ferramenta educativa na Casa Real de São Luís.

Apesar disso, as primeiras tentativas de representações teatrais levadas a cabo em Saint-Cyr não foram particularmente bem-sucedidas porque consistiam na encenação de pequenas peças da autoria de Madame de Brinon, a superiora da instituição, e cuja qualidade era manifestamente insuficiente para os propósitos pedagógicos e recreativos estabelecidos pela fundadora (Cambier, 1949: 89). Como consequência, Madame de Maintenon decidiu a suspensão e exclusão definitiva daquelas peças de Madame de Brinon (Mongrédien, 1946: 24-25),³³ substituindo-as por outras já estabelecidas no repertório dos teatros franceses.

As peças então escolhidas constituem um ponto marcado pela ausência de convergência documental, o que se reflete na Crítica. Assim, se Georges Mongrédien indica *Andromaque* e *Cinna* (1946: 25) e Maurice Cambier aponta *Andromaque* e *Britannicus* (1949: 90), Georges Forestier defende antes a encenação de *Polyeucte* e de *La Marianne*, justificando-se pela revelação das contradições e incoerências das principais fontes e testemunhos da época (2006: 688-690).³⁴ Aliás, segundo Manseau, intendente de

³³ Ver igualmente *Jean Racine* de Georges Forestier (2006: 688).

³⁴ Com efeito, o testemunho de Madame du Pérou (Forestier, 2006: 688) – aluna, depois educadora e mais tarde superiora de Saint-Cyr (*idem*: 687) – indica *Andromaque*, *Iphigénie* e *Alexandre le Grand*, três das tragédias de Racine. Por seu lado, Madame de Caylus, parente e uma das pessoas mais próximas de Madame de Maintenon, indica *Andromaque* e *Cinna* no seu volume de memórias *Souvenirs* (*idem*: 689). Porém,

Saint-Cyr, aquelas duas peças, de Pierre Corneille e Tristan L’Hermite respetivamente, foram ensaiadas em dezembro de 1687 e representadas durante o Carnaval de 1688 (*idem*: 689-690).

Mas é também através de Manseau que chega a informação de que Madame de Maintenon pensava já numa outra opção, aquando dos ensaios em dezembro, para as atividades relativas ao teatro na Casa de São Luís (*idem*: 690). Contudo, não terá sido certamente alheia à busca de novas alternativas o despertar da sensibilidade apaixonada (Cambier, 1949: 90) e excessivo entusiasmo que as alunas manifestaram com as representações, geradores do receio de uma inclinação demasiada das jovens para as paixões profanas – circunstâncias, de resto, registadas tanto por Madame du Pérou como por Madame de Caylus (Forestier, 2006: 689). Estavam pois traçadas as condições para a solicitação feita por Madame de Maintenon a Jean Racine.

Apesar da falta de dados sobre as circunstâncias exatas da encomenda da marquesa de Maintenon, o relato de Madame de Caylus acerca de uma carta daquela enviada a Racine no fim do Carnaval de 1688 é aceite por Georges Forestier enquanto hipótese plausível – devido ao afastamento do Historiógrafo real da Corte nesse período –, mas insistindo uma vez mais no carácter forjado das palavras atribuídas a Madame de Maintenon (*idem*: 690). Ora segundo os termos empregues por Madame de Caylus, a proposta impunha como condições as seguintes: uma obra – descrita como « poème » – de entretenimento e instrução destinada unicamente às alunas de Saint-Cyr, o que excluía a necessidade de preocupação com as regras ou com o renome de Racine enquanto tragediógrafo; escolha de um tema moral ou histórico; ausência total do amor profano (Cambier, 1949: 90-91).³⁵ Quer tenha sido verdadeiro ou não o pormenor referido por Madame de Caylus acerca da hesitação inicial de Racine, o que o teria levado a consultar a

Georges Forestier não assume este segundo testemunho com inteiramente fidedigno (*ibidem*), alertando para o facto de ter sido escrito quarenta anos depois dos acontecimentos em questão – um incitamento à prudência na leitura de Madame de Caylus já introduzido por Anne Piéjus (2000: 102). Esta falta de fiabilidade é ainda realçada pela existência de uma contradição flagrante. Afirmada a solicitação de Madame de Maintenon a Madame de Brinon no sentido de escolher peças de Corneille e Racine onde a violência das paixões fosse o menos visível possível, senão ausente, a indicação de *Andromaque* como uma das selecionadas apenas se justifica pelo objetivo de Madame de Caylus em querer efetuar um maior contraste com *Esther*: « Mme de Caylus [...] a manifestement récrit l’histoire, trouvant une formule forte pour opposer les deux pièces les plus différentes du répertoire racinien, *Andromaque* et *Esther* » (Forestier, 2006: 689). Além disso, no que diz respeito às afirmações atribuídas a Madame de Maintenon no contexto da encomenda feita a Racine, o relato de Madame de Caylus corresponde a uma súmula do prefácio de *Esther*. Quanto ao facto de Madame du Pérou indicar *Andromaque*, Georges Forestier explica-o pelo isolamento daquela em Saint-Cyr e consequente ignorância do conteúdo das peças racinianas (*idem*: 689). Este crítico defende pois a validade de um terceiro testemunho (*idem*: 689-690), o de Manseau, intendente de Saint-Cyr, que, em memórias baseadas em notas apontadas ao longo dos anos, indica a escolha de *Polyeucte* e *La Marianne* – peças bem mais edificantes.

³⁵ Ver igualmente « *Athalie* » de Racine de Georges Mongrédien (1946: 25), ou *Jean Racine* de Georges Forestier (2006: 691).

opinião de Boileau, a sua resposta final foi afirmativa, ciente que estava da impossibilidade de rejeitar um pedido de Madame de Maintenon (Forestier, 2006: 690) – uma realidade também sublinhada por Georges Mongrédien, que refere até a possibilidade da perda do favor real como consequência de uma recusa (1946: 26).

O primeiro resultado artístico da colaboração de Racine no projeto da Casa Real de São Luís – a criação e a encenação de *Esther* (Forestier, 2006: 692-701)³⁶ – conheceu então o êxito triunfal, marcado até pela dificuldade na obtenção de convites para assistir às récitas em Saint-Cyr, já que, contrariamente ao plano inicial, estas foram públicas, sendo a lista dos convidados redigida pela própria Madame de Maintenon (*idem*: 702-703). Muitos membros ilustres da Corte e de Paris não seriam assim convidados porque, de resto, as representações não foram numerosas. A estreia de *Esther* a 26 de janeiro seria seguida de apenas cinco récitas suplementares a 29 de janeiro, 3, 5, 15 e 19 de fevereiro – o que Maurice Cambier (1949: 120-121) justifica não só pela chegada da Quaresma como também pela notícia da morte da rainha de Espanha, Maria Luísa de Orleães, sobrinha de Luís XIV, o que obrigou ao luto generalizado da Corte, ficando assim suspensos não só todos os espetáculos na Corte, mas também as representações em Saint-Cyr.³⁷

Não obstante, a estreia apresentou-se como um acontecimento mundano notável (Forestier, 2006: 701) que surgiu num período de esforço de guerra devido ao início dos confrontos militares contra a Liga de Ausburgo, iniciados em 1688, e num contexto de crescente morosidade ao nível da vida na Corte (*idem*: 685, 705-706). Em relação a este último aspeto, o comentário de Maurice Cambier acerca da produção de *Esther* em 1689 é esclarecedor:

Cela devrait représenter pour tous les personnages du régime, blasés sur tous les genres de divertissements, de pièces, de ballets que leur offrait la Cour de Louis XIV une nouveauté, une diversité, un charme pimenté qui sans chercher ailleurs suffisent à expliquer l'étonnant succès de ces représentations. (1949 : 116-117)

Ora se o sucesso foi inegável e nunca declinou ao longo das representações (Mongrédien, 1946: 31), Georges Forestier aponta prudentemente a impossibilidade de se avaliar a verdadeira natureza do êxito de *Esther* (2006: 705). Na verdade, para este crítico, a satisfação do rei com a obra e com as circunstâncias excecionais em torno do acontecimento mundano que ela constituía foi o fator decisivo que ditou o seu triunfo: « Il

³⁶ Ver igualmente *Racine et Madame de Maintenon : « Esther » et « Athalie » à Saint-Cyr* de Maurice Cambier (1949: 92-106).

³⁷ Anne Piéjus sublinha que a suspensão das récitas de *Esther* em Saint-Cyr, como consequência da morte da sobrinha de Luís XIV, é um dos indícios de quão integrado estava o instituto na órbita da Corte (2000: 540).

est donc impossible de savoir [...] jusqu'à quel point il s'est agi aussi d'un succès de convenance: louer la pièce, c'était à l'évidence faire sa cour au roi » (2006: 705).³⁸ Esta leitura do sucesso de *Esther* foi já devidamente fundamentada por Anne Piéjus ao destacar as motivações dos cortesãos na busca de convites para o espetáculo e na profusão de elogios que sobre ele pronunciaram: a luta pelo favor real (2000: 544-546).³⁹ No que diz respeito ao Rei-Sol, se o monarca desempenhara alegremente o papel de mestre-de-cerimónias durante as récitas (Forestier, 2006: 702), o seu entusiasmo com uma peça de cariz religioso não se refletiu no abandono definitivo dos espetáculos profanos, ao contrário do que afirmava Madame de Sévigné na sua correspondência (*idem*: 704-705).

Por seu lado, a escrita e produção de *Esther* não significou um regresso ao teatro por parte de Jean Racine (Forestier, 2001b: 7). Destinada, pelo menos de início, ao círculo restrito de Saint-Cyr, e mesmo depois das representações públicas triunfais, o Autor optou pela cedência dos seus direitos autorais às damas da Casa de São Luís, tanto mais que o privilégio de impressão, assinado por Luís XIV, proibia as representações da obra por atores profissionais em teatros públicos (Forestier, 2006: 708). Por outro lado, o triunfo de *Esther* conduziria ao pedido de uma nova criação nos mesmos parâmetros inicialmente apontados a Racine.⁴⁰ Segundo Maurice Cambier, esta segunda encomenda teria sido feita pelo próprio rei aquando de novas récitas daquela peça em inícios de 1690 (1949: 121). Porém, Georges Forestier corrige esta afirmação, quanto à cronologia, ao identificar a referência a uma segunda solicitação numa carta de Madame de Sévigné datada de 28 de fevereiro de 1689 (Racine, 2004: 1713).⁴¹ Contrariamente às declarações de Madame de Caylus sobre a vontade de Racine em prosseguir na via inaugurada com o sucesso de *Esther* – testemunho aliás retomado por Georges Mongrédien (1946: 31)⁴² –, Manseau indica que o Historiógrafo real procurou escapar-se à nova solicitação alegando o seu exigente trabalho oficial, o que Georges Forestier considera ser um testemunho a ter em conta (2006: 712). Como justificação de reforço para a possível tentativa de evasão de Racine, este crítico refere até a crença, aparentemente generalizada na época, de que *Esther*

³⁸ Referindo-se aos riscos inerentes a uma possível indiferença ostensiva pela peça, Jean Orcibal afirma: « la froideur était tenue pour une marque d'opposition, justiciable d'une disgrâce » (1950 : 22).

³⁹ Anne Piéjus afirma : « il était normal, dans un paysage aussi codifié que celui de la Cour, que les courtisans manifestent [...] un intérêt de circonstance pour ce spectacle enfantin » (2000: 544).

⁴⁰ « *Esther* et *Athalie*, [...] commandées comme des "poèmes moraux" » (Racine, 2004: LVI).

⁴¹ Esta carta foi escrita cerca de dez dias depois da última récita de *Esther*, ocorrida a 19 de fevereiro e que Madame de Sévigné presenciara (Forestier, 2006: 704).

⁴² « L'auteur dramatique ressuscitait en lui, malgré les ardeurs du chrétien ; cette réussite, dont il tirait un juste orgueil, l'engagea à persévérer » (Mongrédien, 1946 : 31).

seria um êxito irrepetível, o que contribuiria para a pouca vontade do seu Autor em se arriscar numa nova empresa do mesmo género (*ibidem*).

Em todo o caso, Jean Racine aceitou o segundo projeto, mas desta vez plenamente consciente de que o seu público não se limitaria às alunas e educadoras de Saint-Cyr, dedicando-se assim à criação de um projeto mais ambicioso do que o precedente e verdadeiramente no domínio da tragédia (*idem*: 713). Daí que Jean Rohou refira que, após o caráter público das representações de *Esther*, Racine acreditava agora no envolvimento direto da sua reputação de grande tragediógrafo no caso de *Athalie* (2003: 23). Contudo, a grandiosidade de *Athalie* seria escondida do grande público ao longo de vinte e cinco anos, devido a circunstâncias alheias a Jean Racine, ficando assim tolhida a projeção pública da sua última peça até ao início do reinado de Luís XV.

Com efeito, se inicialmente se previa a estreia de *Athalie* no Carnaval de 1690, em dezembro de 1689 esperavam-na já só para a Páscoa daquele mesmo ano, uma vez que a grandeza do projeto, a par da necessária conciliação com os trabalhos de historiografia, haviam atrasado o trabalho de criação de Racine (Forestier, 2006: 720). Na realidade, a peça só estaria terminada em maio de 1690 (*idem*: 721-722) e a solução entretanto adotada fora a de repor *Esther* em janeiro desse ano, tendo sido representada cinco vezes⁴³ (a 5, 10, 19, 23 e 30 de janeiro), de novo na presença do rei e de uma audiência considerável (*idem*: 720).

Porém, Madame de Maintenon decidiria a interrupção das récitas antes do início da Quaresma e decretou o encerramento de *Esther* em Saint-Cyr – salvo raríssimas representações dadas nos seus aposentos na maior intimidade e discrição – e de acordo com o seu objetivo inicial: a instrução e recreação das alunas (*idem*: 721). Os fatores conducentes a esta decisão, consubstanciados nas numerosas críticas feitas à fundadora da Casa de São Luís, foram vários e de diferentes origens.

Ao nível de Saint-Cyr, as consequências nefastas de *Esther* traduziram-se em desordens de natureza diversa (Mongrédién, 1946: 54-55): gosto excessivo das alunas pelas representações e progressivo esquecimento das regras de conduta da instituição; formação de sentimentos exagerados de orgulho e de vaidade, motivados pelos aplausos da assistência das récitas da peça – consequência particularmente ressentida pelas damas de Saint-Cyr responsáveis pelas alunas (Cambier, 1946: 144) –; agitações de natureza

⁴³ A afirmação de Georges Forestier contradiz assim Maurice Cambier (1949: 121), Jean Orcibal (1950: 22) e Anne Piéjus (2000: 548), que indicam antes sete récitas de *Esther* em 1690.

amorosa devido aos contactos com os jovens galantes vindos da Corte.⁴⁴ Para lá destas perturbações internas à instituição, Georges Mongrédien refere a publicação, na Holanda, de panfletos que apresentavam Saint-Cyr como o serralho do Rei-Sol, sendo este representado como um Assuero moderno (1946: 56), e ainda cartas anónimas de rivais de Racine que pretendiam impedir um novo triunfo (*idem*: 57).

Particularmente severos com Madame de Maintenon foram o cura de Versalhes, Hébert, e o futuro bispo de Chartres,⁴⁵ Godet des Marais (1946: 56-58). Os argumentos utilizados (Forestier, 2006: 721) condenavam a exposição das jovens alunas à Corte como atrizes; o ritmo das representações que fazia delas atrizes e cantoras semiprofissionais permeáveis à vaidade da ribalta; a não legitimidade do teatro na formação de raparigas, jamais destinadas a cargos públicos ou com qualquer necessidade de conhecimentos de oratória; o favorecimento do ciúme e dos sonhos de glória nas jovens não participantes nas récitas. Entretanto, *Esther* fora condenada pelo superior dos Lazaristas, ordem da qual eram originários os capelões e confessores da Casa de São Luís (Rohou, 2003: 100).

Decidido então o fim das representações de *Esther*, pareceria que o destino de *Athalie* era o de permanecer enclausurada em Saint-Cyr (Forestier, 2006: 721). Esta probabilidade foi temporariamente afastada pelas comemorações da vitória militar da França em Fleurus, a 1 de julho de 1690, o que incentivou o início dos ensaios da peça nesse mesmo mês (*idem*: 722). Todavia, uma nova vaga de críticas do mesmo teor, segundo o relato de Madame de Caylus, conduziria à suspensão daqueles (*idem*: 722-723). Seria graças à vontade de Luís XIV em ver a peça que se realizariam três ensaios gerais de *Athalie*, a 5 de janeiro, 8 e 22 de fevereiro, para uma audiência privada reduzidíssima, sem qualquer cenário, guarda-roupa ou orquestra, substituída por um cravo (*idem*: 723), embora Jean Rohou sugira a hipótese de que talvez o ensaio de 5 de janeiro tenha sido acompanhado por uma orquestra (2003: 100-101).⁴⁶ Este desfecho, adequado ao projeto inicial de Madame de Maintenon relativamente ao teatro em Saint-Cyr, mas contrastante com o triunfo que conhecera *Esther*, foi do conhecimento de Jean Racine mas Georges Forestier afirma que nada se sabe acerca da sua reação (2006: 723). Contudo, neste ponto Georges Mongrédien (1946: 61-62) e Maurice Cambier (1949: 149-150) teceram algumas hipóteses.

⁴⁴ Sobre as consequências de *Esther* dever-se-á consultar autores como Maurice Cambier (1949: 148), Anne Piéjus (2000: 578), Jean-Paul Desprat (2003: 277-278) e Georges Forestier (2006: 720).

⁴⁵ Godet des Marais seria sagrado bispo de Chartres a 1 de agosto de 1692 (Desprat, 2003: 281).

⁴⁶ Para uma exposição detalhada das causas que conduziram *Athalie* à privação de estreia formal pública, aliás enquadradas no processo de transformação de Saint-Cyr em convento, vide o nosso artigo « *Athalie* mise au secret » (no prelo).

Reduzida ao papel de peça de entretenimento didático das alunas de Saint-Cyr, raramente exibida a visitantes ilustres da Casa de São Luís e esporadicamente levada à Corte, só pela autorização do duque de Orleães em 1716 *Athalie* seria estreada na Comédie-Française (Forestier, 2006: 723-724), levando Madame de Maintenon, então também ela encerrada em Saint-Cyr, a escrever numa carta datada de 19 de março de 1716, e dirigida a Madame de Dangeau, as seguintes palavras: « Dieu veuille que la représentation d'*Athalie* fasse quelques conversions! C'est, je crois, la plus belle pièce qu'on ait jamais vue » (AA.VV., 1998 : 360).

Deste modo, é evidente o caráter singular do percurso histórico *Athalie* no conjunto do repertório raciniano. Obra destinada às alunas da instituição fundada pela esposa morganática do Rei-Sol, mas cujo Autor suspeitaria já da provável projeção pública devido ao precedente de *Esther*, a peça baseada na história bíblica de Atália e Joás acabou, efetivamente, por ficar reduzida a vinte e cinco anos de clausura quase total na Casa Real de São Luís antes de conhecer a estreia pública na Comédie-Française.

Capítulo II – O projeto educativo da Casa Real de São Luís

Je me flattais d'avoir atteint le but que je me proposais :
la vertu élevée dans ces murs régènerait un jour le royaume entier.

Françoise Chandernagor, *L'Allée du Roi*⁴⁷

No prefácio à obra *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle* (2000),⁴⁸ da autoria de Anne Piéjus, Georges Forestier sintetiza o destino inicial da última peça de Jean Racine : « *Athalie*, [...] privée de création mondaine et réservée à l'intimité de l'institution [de Saint-Cyr] » (Piéjus, 2000 : 9). Esta condição de isolamento, de circunscrição ao papel de obra teatral para instrução e recreação das jovens alunas da Casa Real de São Luís adequava-se inteiramente ao projeto primitivo de Madame de Maintenon (Forestier, 2006: 723), mas tal não impediu o notório contraste com a brilhante estreia e récita públicas de *Esther*, acerca da qual Maurice Cambier afirma: « Cette pièce destinée exclusivement à un pensionnat était devenue l'événement littéraire du Royaume » (1949: 122).

De qualquer forma, e independentemente da não concretização de uma certamente esperada estreia oficial, *Athalie*, à semelhança de *Esther*, fora escrita em primeiro lugar para um conjunto seletivo de alunas – sujeitas a um rigoroso processo de admissão de entrada na Casa –, e para uma instituição de ensino ímpar na França do século XVII, não só pela política pedagógica da sua fundadora mas também por ser a primeira a rivalizar efetivamente com as instituições responsáveis pelo ensino masculino (Piéjus, 2000: 17). Aliás, uma hipotética encenação pública da peça em 1691, ou nos anos que se seguiram, em nada anularia os propósitos imanentes à criação da obra, incontornavelmente espartilhada pelos parâmetros estabelecidos por Madame de Maintenon e de acordo com os objetivos pedagógicos daquele que foi o grande projeto educativo da esposa morganática do Rei-Sol: a Casa de São Luís em Saint-Cyr. Com efeito, mesmo depois da transformação da instituição em convento da ordem de Santo Agostinho, em 1692, a última peça de Racine permaneceria no repertório das alunas de Saint-Cyr ao longo de todo o século XVIII, tendo talvez sido até utilizada por outras organizações educativas (*idem*: 587).

⁴⁷ Françoise Chandernagor, *L'Allée du Roi. Souvenirs de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, épouse du Roi de France*, p.535.

⁴⁸ A importância desta obra para o estudo do projeto de Saint-Cyr e do repertório teatral desenvolvido na instituição é realçada por Georges Forestier: « Anne Piéjus s'est aussi faite l'historienne de Saint-Cyr dans son ensemble en même temps que l'historienne de l'ensemble des problèmes liés à la tragédie française dans le dernier quart du XVII^e siècle. Ce n'est pas seulement un tour de force. C'est une contribution majeure à la recherche » (Piéjus, 2000: 13).

O âmbito deste segundo capítulo é, pois, a história e as características do projeto de Saint-Cyr. O objetivo é o de favorecer a articulação da análise de *Athalie* proposta pela Crítica raciniana, sintetizada no terceiro capítulo, com o programa pedagógico desenvolvido naquela instituição.

De facto, Françoise d'Aubigné, marquesa de Maintenon e segunda esposa de Luís XIV, foi seguramente a principal personalidade responsável pela criação de Saint-Cyr, sublinhando Anne Piéjus (*idem*: 38) o seu papel de mentora e dirigente da Casa, assim como o de autora das encomendas de tragédias e composições musicais que alimentaram a vida artística do instituto desde cedo, tendo até sido o alvo de dedicatória de muitas das obras musicais elaboradas para a instituição.⁴⁹

Todavia, seria erróneo e exagerado assumir a sua figura como a única associada à génese do projeto ou como a instigadora exclusiva de toda a empresa educativa (*idem*: 89) porque, como se verá, outras pessoas estavam envolvidas na promoção do ensino feminino, ao mesmo tempo que o próprio Rei-Sol desenvolvia uma política de apoio social à qual o nascimento da Casa de São Luís não foi alheio. De resto, a posição de Madame de Maintenon na dinâmica de Saint-Cyr não era claramente designada uma vez que não detinha teoricamente nenhuma função administrativa ou pedagógica específica (*idem*: 90). A sua influência e poder adviriam pois do respeito e admiração de toda a comunidade do instituto pela sua posição junto do rei, e da sua devoção, empenho e onipresença em Saint-Cyr e em todos os assuntos relacionados com a instituição (*ibidem*). No entanto, Bruno Neveu insiste na autoridade institucional suprema de Madame de Maintenon, estabelecida através de um diploma real de junho de 1686 e confirmada por decreto episcopal em dezembro de 1692, depois da transformação do instituto em convento (1992: 80-81). Em todo o caso, é certo que a Casa de São Luís jamais teria existido sem a intercessão e esforços da esposa morganática de Luís XIV.

Ora foi num contexto político-social complexo que surgiu o projeto conducente à criação do instituto de Saint-Cyr. Do ponto de vista político, os anos de guerras sucessivas levadas a cabo por Luís XIV haviam comportado pesadas consequências, em particular para o grupo social da nobreza de província, o que por sua vez incitou o governo do Rei-Sol a criar diversas medidas de apoio (Piéjus, 2000: 33). Entre estas contaram-se a criação

⁴⁹ Ainda assim, dever-se-á assinalar a circunstância de as diretrizes de Madame de Maintenon serem de ordem genérica no domínio da música litúrgica, ao passo que a sua intervenção no da música teatral foi bem mais considerável (Piéjus, 2000: 86). Tal não poderia ser de outra forma porque a música dos ofícios em Saint-Cyr estava sob a autoridade do bispo de Chartres – a cuja diocese o instituto pertencia (Cambier, 1949: 68) –, ao passo que a música praticada nas aulas, festas e recreações permanecia sob a orientação e controlo da autoridade secular da instituição (Piéjus, 2000: 68), na qual a marquesa detinha uma posição privilegiada.

do Hôtel des Invalides nos anos de 1670 (destinado em parte ao acolhimento de soldados feridos ou idosos), pensões atribuídas à pequena nobreza e programas a favor da descendência dos oficiais. Exemplos deste tipo de programas foram a formação de novas companhias de cadetes e a fundação de Saint-Cyr, cujas alunas eram frequentemente órfãs de oficiais mortos em campanha e maioritariamente pertencentes à pequena nobreza. Neste sentido, Bruno Neveu (1992: 77) indica também a criação da Ordem real e militar de São Luís, em 1693, como uma medida de apoio adotada, e considera a Casa Real de São Luís como uma obra de interesse público.⁵⁰

Relativamente ao contexto educacional francês da segunda metade do século XVII, se os progressos foram significativos ao nível da escolarização das crianças, Anne Piéjus alerta para o facto de a alfabetização se ter circunscrito às áreas urbanas⁵¹ e incidido mais significativamente na camada masculina (2000: 42). Particularmente notável foi a criação das Escolas Cristãs por Jean-Baptiste de la Salle, em 1679, e que conheceriam uma grande expansão nos anos seguintes, tratando-se de laicos que se consagravam ao ensino elementar e faziam voto de pobreza⁵² – uma iniciativa que poderá ter sido modelar para Saint-Cyr (*ibidem*). De resto, o acesso ao ensino pelas raparigas era limitado em função da sua origem social: pequenas escolas desigualmente distribuídas pelo reino para a população mais desfavorecida; congregações religiosas, como as ursulinas⁵³ ou as agostinhas,⁵⁴ encarregues da educação de filhas da burguesia e da pequena nobreza; governantas, e raramente preceptores, para as filhas de famílias abastadas (*idem*: 43). De resto, o acesso às universidades pelas mulheres estava fora de questão (Duchêne, 2004: 99). A conclusão de Anne Piéjus é perentória: « la condition intellectuelle des femmes à la fin du XVII^e siècle restait souvent précaire » (2000 : 42).⁵⁵

⁵⁰ Depois do seu encerramento em 1793, devido à Revolução Francesa, a instituição viria a ser restaurada por Napoleão Bonaparte sob a forma das Casas de educação da Legião de Honra (Neveu, 1992: 77).

⁵¹ Contrariamente a esta perspetiva, Roger Duchêne insiste na existência de possibilidades reais de escolarização para as raparigas nas áreas rurais, mau grado as disparidades regionais, a frequência das aulas reduzida aos meses de inverno, aliás limitada nas raparigas pelas tarefas domésticas, e ainda a vigência da convicção da inutilidade da aquisição de conhecimentos por raparigas (2004: 96).

⁵² Roger Duchêne sugere o êxito pioneiro das religiosas de São Vicente de Paulo no ensino como um fator relevante para o aparecimento de diversas congregações dedicadas ao ensino, mas com votos simples, nos últimos anos do século XVII (2004: 94).

⁵³ Ordem chegada a França em 1592 e que aí conheceria uma grande expansão, detendo mais de trezentos e cinquenta estabelecimentos em 1715 (Duchêne, 2004: 93).

⁵⁴ Em comparação, o contributo de Port-Royal des Champs ou das Visitandinas – ordem fundada por São Francisco de Sales – para a educação das jovens foi cronologicamente muito limitado no primeiro caso, e deficiente em termos de sistematização do programa no segundo caso (Duchêne, 2004: 100-102).

⁵⁵ Ideia partilhada por Roger Duchêne: « Pour la plupart des femmes [...] non seulement le savoir et la culture, mais encore l'intérêt d'y accéder sont encore, comme les progrès de la médecine, des idées parfaitement étrangères » (2004: 97).

Por seu lado, Roger Duchêne propõe uma leitura mais abrangente da situação do ensino feminino na França do século XVII, identificando já no século XVI as causas do progressivo crescimento do sistema de ensino francês (2004: 89), em particular a proclamação de Henrique IV da necessidade de restaurar as escolas depois do rasto de destruição deixado pelas lutas religiosas entre católicos e huguenotes, assim como as medidas do Concílio de Trento contra o alastramento do Protestantismo, e que incluíam a defesa da sólida instrução religiosa e a recomendação da multiplicação das escolas.⁵⁶

O século XVII prosseguiria este esforço a favor de um sistema de ensino alargado, nomeadamente através da criação de numerosas escolas pelos municípios e que o decreto de 1698⁵⁷ visaria tornar obrigatórias (*idem*: 92). Quanto à Igreja, se a sua prioridade absoluta continuava a ser a instrução religiosa em detrimento da aprendizagem de competências, de modo a garantir a difusão e a manutenção da fé católica (*idem*: 90-91), é inegável o seu empenho no desenvolvimento do ensino elementar feminino ao longo do século XVII, ao ponto de nos centros urbanos este ter atingido uma amplitude próxima da do ensino masculino (*idem*: 95). Assim, apesar das dificuldades inerentes ao estabelecimento de um sistema de ensino que incluísse uniformemente rapazes e raparigas (*idem*: 90-97), é manifesto o movimento favorável ao ensino feminino, nascido no século XVI e delineado ao longo do século de Luís XIV.

Contrariando a tendência de menosprezo da formação das jovens francesas identificada por Anne Piéjus, e introduzindo-se no movimento de favorecimento do ensino feminino destacado por Roger Duchêne, Madame de Maintenon, consciente do papel da mulher na estrutura e dinâmica sociais (Piéjus, 2000: 89-90), procurou assegurar a educação de donzelas da nobreza empobrecida através da criação de Saint-Cyr, instituição que propunha uma formação cuidada e com particular acento na piedade religiosa e na cultura, com o objetivo último de contribuir para o melhoramento moral e cristão da França (*idem*: 89). Deste modo, é evidente a integração do projeto de Saint-Cyr no que Roger Duchêne designa como o lento processo de mutação do ensino feminino francês ocorrido no século XVII (2004: 97).

⁵⁶ No século XVI surgiram diversas tentativas a favor do ensino (Duchêne, 2004: 89): a proposta dos Estados Gerais, apresentada em 1560 e 1588, a favor da gratuidade do ensino elementar; defesa do ensino para a população feminina infantojuvenil a cargo de viúvas ou jovens mulheres com instrução; a decisão de duas assembleias episcopais – uma em Bordéus (1583), outra em Bourgues (1584) – a favor da obrigatoriedade de um mestre-escola em todas as paróquias com habitantes em número considerado suficiente.

⁵⁷ Decisão do governo francês de estabelecer uma escola por paróquia – exemplo único no Antigo Regime da intervenção do Estado no ensino elementar, então um domínio exclusivo das autoridades eclesiásticas (Duchêne, 2004: 90).

No entanto, os objetivos de caridade e de boa pedagogia não terão sido, segundo Bruno Neveu (1992: 77), os únicos a alicerçar a motivação de Madame de Maintenon para o projeto. Admitindo o acolhimento das jovens em Saint-Cyr como uma forma de as proteger da rudeza de experiências inevitáveis para raparigas sem recursos ou ligações sociais vantajosas, e também como uma nova expressão da vocação indubitável da marquesa para a educação⁵⁸ e formação moral e religiosa, este crítico indica outros interesses que em nada se relacionavam com as intenções oficiais do plano de Saint-Cyr. Estes seriam assim a busca da afirmação renovada de uma reputação de caridade e devoção, o gosto ou necessidade de criação de um universo próprio totalmente controlado por Madame de Maintenon, e, finalmente, a obtenção de uma residência inacessível à Corte e que garantia um asilo e sepultura após a morte do rei, o que efetivamente aconteceu em 1715, tendo a marquesa falecido em 1719.

Por seu lado, Luís XIV, promotor da política social já descrita, não pretenderia somente desempenhar o papel de benfeitor dos exércitos franceses. A criação de tais medidas funcionava como um apoio real e encorajamento efetivo do estado militar, ao mesmo tempo que, no caso particular de Saint-Cyr, o rei compreendia a utilidade da boa formação religiosa e monárquica de jovens nobres (*idem*: 77-78). De facto, a importância da instituição advinha também da sua integração no esforço de recuperação após a revogação do Édito de Nantes:⁵⁹ « l'éducation prodiguée avec originalité et savoir-faire doublait une politique d'appui de la conversion » (Piéjus, 2000: 17). De resto, o ensino da língua francesa na Casa Real de São Luís, ministrado a alunas oriundas das mais variadas regiões de França, com dialetos próprios, fazia da instituição um instrumento suplementar da política de uniformização linguística promovida pelo Estado (AA. VV., 2004: 27).⁶⁰

⁵⁸ Maurice Cambier sublinha esta faceta de Madame de Maintenon : « Elle [...] savoura [à Saint-Cyr] la consécration suprême de son tempérament d'institutrice-née » (1949 : 45) ; « Ce qu'elle fut avant tout, c'est une éducatrice hors pair » (*idem*: 54). Por seu lado, Jean-Paul Desprat explica a natureza do talento da marquesa para a pedagogia: « Madame de Maintenon fut une authentique pédagogue – une pédagogue raisonnable car l'une des premières à s'être persuadée qu'elle s'adressait à de jeunes êtres raisonnables –, une empirique dont la science résultait d'un don d'observation hors du commun et de la volonté d'aboutir à un résultat » (2003 : 264).

⁵⁹ Decreto emitido em 1598 pelo rei Henrique IV, avô de Luís XIV, e que estabelecia um conjunto de direitos para os huguenotes, nomeadamente a liberdade de consciência, a liberdade de culto em numerosos locais, a igualdade civil com os católicos, a igualdade no acesso a cargos públicos. O documento seria abolido pelo Rei-Sol, em 1685, com a Declaração da revogação do Édito de Nantes.

⁶⁰ « Saint-Cyr est donc également ce lieu où doit s'imposer la norme linguistique (grand idéal de la monarchie absolue qui achève de se constituer, et ce depuis l'époque de Richelieu : on sait que c'était là un des enjeux essentiels de la création de l'Académie française en 1635), directement auprès des jeunes filles qu'on y forme, indirectement à travers la saine influence qu'elles pourront ensuite avoir sur la meilleure société » (AA. VV., 2004 : 27).

Além dos fatores de natureza política, social, religiosa e linguística, um motivo outro de Luís XIV terá sido o da promoção póstuma da sua própria imagem. Com efeito, a decisão da fundação de Saint-Cyr foi também sustentada pela vontade de criar um futuro memorial das benesses e devoção do Rei-Sol (Piéjus, 2000: 36-37), projetando assim para a posteridade a imagem de um monarca benemérito e protetor da nobreza. É pois evidente que o rei, claramente motivado por interesses próprios e complementares dos da sua esposa,⁶¹ foi, na prática, o fundador da Casa Real de São Luís, como o foi, teoricamente, Madame de Maintenon (Neveu, 1992: 77), já que, sozinha, nunca teria podido empreender um projeto dessa grandeza apenas com os seus recursos pessoais.

De resto, o vínculo de Saint-Cyr ao poder régio foi sempre direto e incontornável (*idem*: 80): o título de fundação real, as armas da instituição com elementos de ligação à dinastia, a utilização da libré do rei, a imagem de São Luís na cruz das professoras, eis alguns dos aspetos reveladores da proximidade da Casa a Versalhes. A dependência direta da autoridade do casal real refletiu-se assim nas mais variadas questões: proibição de aumento do número de efetivos ou de edifícios, interdição de alargamento do projeto através de filiais, restrição da receção de ofertas e dádivas somente às feitas pelo casal real⁶² (*ibidem*). A própria presença regular de Luís XIV e de Madame de Maintenon nos ofícios religiosos da Casa leva até Bruno Neveu a descrever este espaço de forma ilustrativa: « Saint-Cyr, devenu une sorte de chapelle royale domestique » (*ibidem*). No que concerne a vida artística da instituição, as decisões tomadas eram igualmente sujeitas à vontade do casal real,⁶³ de tal forma que as opiniões das Damas da Casa eram inconsequentes, revelando assim uma completa ausência de autonomia artística: « Saint-Cyr n'eut jamais l'autonomie esthétique d'une maison privée, ni même d'un couvent, moins encore d'un collège, mais bien le rôle passif d'une vitrine de l'État » (Piéjus, 2000: 91).⁶⁴

Por outro lado, se Madame de Maintenon não foi a única a promover e a concretizar o projeto de Saint-Cyr, também é verdade que a sua génese não se ficou a dever

⁶¹ Jean-Paul Desprat conclui : « Saint-Cyr, concentré d'un monde rêvé par Françoise [d'Aubigné] et le Roi dans la solitude de leur cabinet, encourait d'emblée le risque d'être surtout l'instrument de leur gloire, leur *bonne gloire*, une gloire sanctifiée selon eux par l'utilité de l'œuvre produite » (2003 : 247). Aliás, segundo Anne Piéjus, os espetáculos teatrais em Saint-Cyr integravam-se igualmente nos objetivos pessoais do casal régio: « Les spectacles de théâtre musical contribuèrent à la réputation du couple royal, en offrant aux regards de tous le spectacle du dévouement de Madame de Maintenon et celui de la bienveillance du roi, qui publiait un acte de charité exemplaire après les batailles meurtrières des campagnes royales » (2000 : 658).

⁶² Jean-Paul Desprat (2003: 247) acrescenta, neste último ponto, que Saint-Cyr só podia aceitar as dádivas feitas por Luís XIV mas também as dos sucessores deste soberano.

⁶³ Anne Piéjus assinala uma marca reveladora desta dependência: a inclusão administrativa dos espetáculos extraordinários da Casa Real de São Luís no grupo das recreações do monarca (2000: 83).

⁶⁴ Roger Duchêne chega até a descrever Saint-Cyr como uma sucursal da Corte aquando das récitas de *Esther* em 1689 (2004: 105).

exclusivamente à marquesa, o que é visível nos relatos acerca das primeiras experiências educativas que estariam na origem da fundação da Casa Real de São Luís.

Com efeito, o antecedente mais antigo que se conhece em relação à pré-história de Saint-Cyr refere-se a uma pequena casa (Neveu, 1992: 81) em Montmorency, mantida precariamente por duas ursulinas que se dedicavam à educação de jovens desfavorecidas. Segundo as memórias de Manseau, intendente de Saint-Cyr, ambas as religiosas, Madame de Brinon e Madame de Saint-Pierre, haviam assistido à ruína das suas casas monásticas, ficando reduzidas à errância até se fixarem em Montmorency (Cambier, 1949: 59-60). Foi pois em 1680 que, tendo tomado conhecimento da situação, a marquesa de Maintenon passou a enviar donativos e novas raparigas com pensão paga às duas responsáveis pela casa de acolhimento (Piéjus, 2000: 34). Em seguida, empenhada em contribuir de forma mais substancial, a marquesa alugou, em 1682, uma casa em Rueil, reunindo lá todas as crianças que ajudava com o pequeno grupo de Montmorency (Cambier, 1949: 60), ficando toda a comunidade sob a responsabilidade de Madame de Brinon, auxiliada por três outras ursulinas (Neveu, 1992: 81). Porém, devido à vontade de tornar as suas visitas mais regulares, e desagradada com a má qualidade da via de ligação entre Versalhes e Rueil (Cambier, 1949: 60-61), Madame de Maintenon decidiu efetuar uma nova mudança de instalações, recorrendo, desta vez, diretamente ao rei. Acedendo à solicitação, Luís XIV ofereceu o castelo de Noisy, nas proximidades de Versalhes, tendo assegurado não só diversos trabalhos de renovação do edifício, mas também o pagamento da pensão de cento e vinte jovens, entre as quais algumas recém-convertidas ao catolicismo (Piéjus, 2000: 34).

A transferência para Noisy, ocorrida em fevereiro de 1684, seria um passo decisivo porque, nessa nova habitação, a comunidade criaria as bases do estabelecimento de Saint-Cyr (*ibidem*): adoção do uniforme comum para as alunas,⁶⁵ divisão das jovens em quatro grupos (as vermelhas, as verdes, as amarelas e as azuis) – em função da idade e nível de instrução (Neveu, 1992: 81) –, e estabelecimento de um programa escolar. A situação de colaboradora externa da marquesa metamorfoseou-se então numa participação ativa na administração e gestão da nova comunidade (Cambier, 1949: 63). Seria, aliás, ainda neste período que toda a Corte prestaria atenção, pela primeira vez, às atividades da nova esposa do monarca: « les dames de la cour, bientôt suivies de leur souverain, se rendaient à Noisy pour y admirer les effets de la vertu de l'épouse du roi » (Piéjus, 2000: 34).

⁶⁵ Para uma descrição detalhada da indumentária, ver o artigo de Bruno Neveu (1992: 81).

No mesmo ano da instalação no castelo de Noisy, e a instâncias de Madame de Maintenon, o rei decidiu a construção de Saint-Cyr, iniciando-se de imediato o planeamento de todo o projeto (Cambier, 1949: 64). Tendo a marquesa rejeitado a hipótese inicial de estabelecer o instituto em Versalhes, devido ao seu receio da influência nefasta da Corte sobre as jovens alunas – o que efetivamente aconteceria aquando das récitas públicas de *Esther* perante os cortesãos –, o local escolhido foi a pequena localidade de Saint-Cyr, integrada na área do grande parque de Versalhes (Piéjus, 2000: 34).⁶⁶

Quanto à designação da nova instituição, e para lá de se tratar de uma fundação real, Luís XIV, em acordo com Madame de Maintenon, insistiu veementemente na criação de um instituto e não de um convento (Cambier, 1949: 66-67). De facto, não foi sem descontentamento que o soberano, à semelhança das Damas de Saint-Cyr, encarou a transformação da Casa Real de São Luís num convento, em 1692, já que não acreditava na adequação do estado monástico a educadoras responsáveis pela formação de jovens destinadas ao casamento e à vida secular⁶⁷ (Neveu, 1992: 79). Deste modo, antes da regularização do instituto, a questão da orientação ou vocação para a vida religiosa traduzia-se numa firme defesa da laicidade, mas a par de uma forte educação cristã, ficando assim estabelecida a não predestinação das alunas à clausura religiosa: « La laïcité de l'institution fut toujours fortement encadré, sur le plan moral aussi bien que spirituel » (Piéjus, 2000: 49). Esta política de ensino das virtudes cristãs para a vida secular era aliás sustentada pelo facto de as professoras serem igualmente laicas (*idem*: 50-51), mais precisamente, professoras com votos simples (Bordes, 1999: 402).⁶⁸ De resto, mesmo depois da regularização, se os votos perpétuos se tornaram obrigatórios para as educadoras, as

⁶⁶ Segundo Maurice Cambier (1949: 65) e Bruno Neveu (1992: 81-82), a área escolhida estava então na posse do marquês de Saint-Brisson, mas Jean-Paul Desprat (2003: 245) indica antes uma comunidade de religiosas beneditinas como únicas proprietárias. De toda a forma, após a compra do terreno, a construção do complexo de edifícios foi iniciada em 1685, com recurso a mão de obra militar, só tendo sido levados a cabo o desenho e arranjo dos jardins, por Mansard, em 1698 (Neveu, 1992: 81-82). Todavia, a escolha do local revelou-se funesta a longo prazo. Tratando-se de um local frio e húmido, e de um terreno pantanoso, as consequências foram diversas: necessidade de reparações contínuas (*idem*: 82); progressiva inabitabilidade de partes da construção já no século XVIII (Piéjus, 2000: 51); frequentes problemas de saúde, por vezes mortais, entre as alunas, como por exemplo pleurisia, disenteria e pneumonia (*ibidem*). Por seu lado, Roger Duchêne sugere antes uma relação causal direta entre a dureza das condições de vida das alunas após a transformação de Saint-Cyr em convento, em 1692, e a significativa taxa de mortalidade registada no instituto (2004: 105-106).

⁶⁷ Sobre a educação fornecida nos conventos franceses do século XVII, Roger Duchêne afirma: « L'internat chez des religieuses astreintes à l'obligation de clôture dans un couvent vouait à un certain échec l'éducation de filles pensionnaires destinées à en sortir » (2004 : 107).

⁶⁸ Votos de pobreza, castidade, obediência e de educação das jovens alunas (Bordes, 1999: 403). Para Madame de Maintenon, a educação das alunas de Saint-Cyr era, contudo, o voto mais importante e sobre o qual a marquesa insistia, nomeadamente na sua correspondência, junto das damas do instituto como sendo a ocupação prioritária e incontornável destas (Mac Bride, 1999: 413).

alunas não eram forçadas à entrada na ordem religiosa, embora se tenha instaurado uma sugestão permanente, mas ténue, nesse sentido (Piéjus, 2000: 51-52).

Relativamente às Constituições da Casa Real de São Luís, que estabeleciam detalhadamente todos os aspetos do funcionamento da instituição (Cambier, 1949: 71-72), a sua conceção deveu-se a Madame de Maintenon e a redação ficou a cargo de Madame de Brinon, tendo sido corrigida pelos secretários do rei (Forestier, 2006: 686). A revisão do texto por Racine e Boileau não deixou qualquer indício sobre alterações por eles eventualmente introduzidas (Cambier, 1949: 70-71). Finalmente, e apesar de se tratar de uma casa de educação laica, as Constituições foram ainda lidas pelo núncio papal na Corte francesa (*idem*: 70), antes de serem enviadas ao Papa, que as aprovou (Forestier, 2006: 686), e promulgadas pelo bispo de Chartres⁶⁹ (Cambier, 1949: 72-74).

Terminados os trabalhos de construção em 1686 (Forestier, 2006: 686), e concluída a transladação da comunidade de Noisy para a nova Casa entre 26 de julho e 1 de agosto, a inauguração oficial do instituto foi celebrada a 2 de agosto daquele ano (Neveu, 1992: 82), tendo sido assinalada com diversas cerimónias às quais assistiram, entre outros, príncipes de sangue, damas da corte e prelados, movidos pela curiosidade e certamente pela vontade de agradar ao soberano e à marquesa de Maintenon (Piéjus, 2000: 35).

Foi pois no novo instituto de Saint-Cyr, que só podia acolher duzentas e cinquenta pensionistas (Cambier, 1949: 64), que se iniciou um sistema de ensino único na época e destinado às filhas da pequena nobreza empobrecida, cuja entrada na instituição era cuidadosamente regulamentada. De facto, todo o processo de candidatura e admissão das jovens obedecia a um conjunto de procedimentos rigorosos em que Madame de Maintenon não intervinha, estando as Damas da Casa proibidas de ter qualquer tipo de contacto com as famílias das candidatas (Neveu, 1992: 84).⁷⁰

Uma vez integradas no corpo de alunas de Saint-Cyr, as jovens não tinha permissão para sair da Casa salvo raríssimas exceções, dependentes de autorização especial, e as

⁶⁹ Cargo então ocupado por Ferdinand de Neufville, que seria sucedido por Paul Godet des Marais.

⁷⁰ Os pedidos eram enviados ao soberano que, por sua vez, os enviava para o secretário de estado responsável pelos assuntos relativos ao instituto; semestralmente, este secretário apresentava ao monarca a lista dos solicitantes com a indicação dos seus serviços prestados à Coroa, juntamente com a prova das dificuldades económicas experienciadas – fornecida, segundo Bruno Neveu (1992: 84-85) e Jean-Paul Desprat (2003: 247), pelo bispo e pelo intendente da província onde residisse a família da candidata, ou pelo cura da paróquia de origem, segundo Anne Piéjus (2000: 59). Em seguida, a lista dos pedidos aceites pelo rei era enviada à superiora de Saint-Cyr, com ordem de aceitação das jovens selecionadas após confirmação dos seguintes dados: inexistência de nenhuma enfermidade ou disformidade notória; prova de nobreza da família; idade de ingresso entre os sete e os doze anos (Neveu, 1992: 85). A nobreza das jovens devia ter um mínimo de cento e quarenta anos (Piéjus, 2000: 59), e todo o acervo de armas, brasões e provas genealógicas da ascendência nobre das alunas estava reunido em dois volumes na biblioteca de Madame de Maintenon em Saint-Cyr, numa das divisões dos seus aposentos (Neveu, 1992: 82).

visitas dos familiares eram circunscritas às poucas grandes festas do ano (*idem*: 85). Quanto ao horário⁷¹ das alunas na Casa Real de São Luís, nunca alterado ao longo do século XVIII,⁷² não era tão rigoroso como o dos colégios de rapazes (Piéjus, 2000: 60). Em todo o caso, a sua educação não se limitava à aprendizagem de conteúdos teóricos da mais variada natureza, porque se pretendia não só uma formação culta e piedosa, mas também uma preparação consistente para a vida familiar e doméstica (Neveu, 1992: 86). Daí a importância dos trabalhos manuais, como a costura, essencial para assegurar toda a roupa necessária ao funcionamento da Casa, e as diversas tarefas domésticas, e para as quais as alunas das classes amarela e azul eram regularmente chamadas (*ibidem*).⁷³ Assim, as primeiras e principais recetoras da segunda peça sagrada de Racine – *Athalie* –, se eram jovens nobres escrupulosamente escolhidas, nunca a direção do estabelecimento esqueceu a sua condição social modesta (Piéjus, 2000: 59), a da pequena nobreza militar empobrecida, procurando, portanto, adequar o ensino ministrado a essa realidade (2000: 55), de forma a preparar as alunas para uma posição na sociedade igualmente pouco elevada, senão mesmo baixa.⁷⁴ Deste modo, se por um lado as jovens pensionistas estavam já cientes das dificuldades materiais que afetavam os desfavorecidos da sociedade, ao mesmo tempo viviam enclausuradas num espaço protetor e arredado do mundo desde a infância até à idade adulta.

No entanto, a formação para a vida familiar era uma dimensão do ensino já presente nas congregações religiosas dedicadas ao ensino feminino, cujo programa incluía todos os domínios de conhecimento basilar: instrução religiosa, leitura, escrita, algum latim litúrgico, cálculo, lições de economia familiar, redação de cartas, recibos e faturas, e, sem dúvida, a costura e as tarefas domésticas (Forestier, 2006: 687-688). Nesta questão dos conteúdos programáticos lecionados, o sistema educativo do instituto de Saint-Cyr distinguia-se por incluir outras áreas de conhecimento como a História, a Geografia, a Música, a Dança, o Desenho, e uma continuada e sólida formação no domínio da língua francesa (Neveu, 1992: 85). De qualquer forma, a exceção da Casa Real de São

⁷¹ Para uma descrição pormenorizada do horário do quotidiano habitual das alunas de Saint-Cyr, assim como dos conteúdos programáticos de cada uma das classes (vermelha, verde, amarela e azul), vide Anne Piéjus (2000: 60), Bruno Neveu (1992: 85), e ainda Jean-Paul Desprat (2003: 266-267).

⁷² Anne Piéjus sublinha a perenidade dos costumes e regras da Casa Real de São Luís desde os primeiros anos até ao encerramento da instituição, em 1793 (2000: 38).

⁷³ O sistema educativo em Saint-Cyr incluía, aliás, fitas de distinção através das quais as alunas premiadas prestavam diretamente auxílio às educadoras e/ou à superiora da Casa (Neveu, 1992: 86-87). Vide igualmente Maurice Cambier (1949: 77).

⁷⁴ Poder-se-á contudo relativizar a leitura de Anne Piéjus se se admitir que a preparação rigorosa das jovens para a vida doméstica seria sempre fundamental para a gestão dos seus futuros lares, quer viessem a viver com grandes recursos materiais, quer não.

Luís não se esgotava no âmbito do currículo estabelecido, manifestando-se de forma muito mais abrangente e profunda, sobretudo através dos seus princípios gerais, dos seus ideais educativos e da vida artística que animou o instituto ao longo das primeiras décadas da sua existência, mas que estagnaria no século XVIII:

La bouillonnante vie culturelle de cette maison d'éducation au cours des premières années, tout comme le répertoire connu⁷⁵ de l'institution, prouvent que le désintérêt progressif d'une cour privée du spectacle de ces enfants qui jouaient et chantaient si bien, puis la mort de Madame de Maintenon, devaient s'accompagner d'une fixité progressive de la vie artistique de Saint-Cyr. (Piéjus, 2000: 19)

A propósito dos princípios orientadores da instituição, um dos mais importantes era o da sobriedade e da simplicidade austera, o que se refletia nos mais variados aspetos do funcionamento e do quotidiano da Casa: na arquitetura despretensiosa dos edifícios, no despojamento de ornamentação na igreja (Neveu, 1992: 82), no mobiliário, na louça,⁷⁶ na roupa diária de uso corrente, com exceção da do altar da capela (Piéjus 2000: 34-35).⁷⁷ Segundo Christoph Strosetzki (1999: 433), a piedade religiosa do instituto devia estar, assim, em harmonia com os votos de pobreza e de simplicidade nele vigentes: « dans les ornements de l'église, des cloîtres, des jardins et dans le mobilier, c'est la simplicité qui honore Dieu et non la magnificence » (*ibidem*). Saint-Cyr apresentava-se pois como uma instituição de ensino cujo princípio de moderação em tudo contrastava com a ostentação exibida pelos colégios jesuítas (Piéjus, 2000: 35).

Ora se a simplicidade e modéstia deviam imperar em Saint-Cyr, este princípio estendia-se à própria conduta de todos os membros da comunidade, aos quais se recomendava a naturalidade em tudo e o afastamento da afetação ou excesso de qualquer ordem: « Dans l'éducation donnée à Saint-Cyr, tout devait être aisé, riant, naturel. Point de minuties et d'inutilités, point de dévotion étroite, point de rigueurs et de répréhensions vulgaires » (Neveu, 1992 : 83). A devoção e a piedade religiosas eram pois assumidas como perfeitamente conciliáveis com a educação, a delicadeza e o uso da razão enquanto valor maior e meio privilegiado de persuasão em todas as situações do quotidiano das

⁷⁵ A propósito do repertório teatral de Saint-Cyr, ver Anne Piéjus (2000: 93-136). Com efeito, as peças interpretadas pelas alunas não se limitaram a *Esther* e *Athalie* de Racine, mas incluíram outras como *Jephthé*, de Claude Boyer, e *Jonathas*, de Joseph-François Duché de Vancy.

⁷⁶ A afirmação de Anne Piéjus parece assim não considerar a indicação de Maurice Cambier sobre a utilização de talheres e copos de prata nos refeitórios (1949: 78).

⁷⁷ Uma outra exceção diz respeito aos dois volumes que continham as provas de nobreza das alunas: não respeitando o desejo de poupança de Madame de Maintenon, o rei Luís XIV insistiu na impressão e encadernação luxuosas daqueles volumes (Cambier, 1949: 69).

alunas (*ibidem*).⁷⁸ Sendo a instrução a missão central e prioritária das educadoras da Casa (*idem*: 83-84), com o propósito de contribuir para a reforma ou o aperfeiçoamento cristão da França, Bruno Neveu sintetiza o espírito fundador de Saint-Cyr de forma eloquente: « cette spiritualité enseignante » (*idem*: 84).

Mais precisamente, Robert Mac Bride define a educação desenvolvida e aplicada em Saint-Cyr como expressa em condutas, discursos e ações simultaneamente razoáveis e cristãos (1999: 416), sendo assim a moral cristã e a razão os dois valores fundamentais de orientação das educadoras (*idem*: 423). Deste modo, se a piedade religiosa era onnipresente no sistema educativo da Casa Real de São Luís desde a sua inauguração⁷⁹ (*idem*: 416), foi igualmente a partir de 1686 que se estabeleceram os princípios basilares para a educação dada no instituto às jovens (*idem*: 417-418): a formação da razão e juízo; a estimulação das faculdades especulativas como a imaginação e a intuição; a formação do espírito⁸⁰ moderada e cristãmente; a promoção e o encorajamento da virtude.⁸¹ Naturalmente, estes princípios gerais originaram, ao longo dos anos, diversos princípios particulares do processo educativo (*idem*: 418).⁸²

Por outro lado, se a perspectiva pedagógica adotada nunca foi sistematizada durante os primeiros anos do instituto (Piéjus, 2000: 45), o papel de Fénelon⁸³ foi sem dúvida muito significativo durante esse período (*idem*: 45, 49). Aliás, os princípios educativos de Fénelon eram em grande parte partilhados por Madame de Maintenon, nomeadamente a

⁷⁸ Anne Piéjus afirma : « Il s'agissait [...] toujours, à Saint-Cyr, de donner l'exemple, d'expliquer, de ménager la raison, plutôt que d'exercer une autorité de droit sur les enfants » (2000 : 59).

⁷⁹ Robert Mac Bride insiste na completa submissão das educadoras de Saint-Cyr ao seu papel junto das alunas e perante Deus (1999: 416-417): « Seule la piété est capable de soutenir une dame de Saint-Louis, laquelle doit tout attendre du Saint-Esprit et se taire lorsqu'il cesse de lui parler ; elle n'ouvre sa bouche que pour Dieu, agit toujours en présence de Dieu puisqu'elle se voit confier le privilège de porter des âmes à Dieu » (*idem*: 416).

⁸⁰ Robert Mac Bride esclarece : « en d'autres termes donner à l'intellect une fin qui dépasse celle des spéculations terrestres » (1999 : 417).

⁸¹ Robert Mac Bride explica este último ponto da seguinte forma: « c'est-à-dire détruire les mauvaises inclinations chez les élèves » (1999 : 418).

⁸² Estes princípios específicos (Mac Bride, 1999: 418-422) regulavam de forma rigorosa todo o trabalho das damas de Saint-Cyr com as alunas: abnegação e fuga à eloquência inútil; favorecimento regular do raciocínio e espírito crítico das educandas; justificação, pela razão, de todas as concessões e recusas feitas às alunas; firmeza no exercício da autoridade, sempre a favor do bem geral e marcada pelo bom senso e delicadeza; punições estritamente limitadas ao necessário; paciência e perseverança; a proibição de falsos pudores nas jovens; a defesa da individualidade e favorecimento das capacidades de cada aluna; cultivo do respeito mútuo entre alunas e professoras.

⁸³ François de Salignac de la Mothe (1651-1715). Escritor e clérigo francês, publicou, entre outras obras, um volume de pedagogia intitulado *Traité de l'Éducation des Filles* (1687), obra inspirada pelo tratado *De institutione feminae christianae* (1522-23), de J. L. Vives, traduzido para francês em 1543 (Strosetzki, 1999: 426). Nomeado preceptor dos netos de Luís XIV, seria ainda escolhido para arcebispo de Cambrai em 1695, tendo sido sagrado na capela de Saint-Cyr (Cambier, 1949: 75). A sua importância na génese da vida artística da Casa Real de São Luís é sublinhada por Anne Piéjus: « Fénelon – à qui l'on doit peut-être l'importance accordée à la pratique artistique à Saint-Cyr » (2000: 620).

preocupação cristã com a educação das raparigas e a defesa da educação com dimensão lúdica, o que contribuiria para a introdução do teatro como ferramenta de instrução e formação (*idem*: 52-53). Considerando uma boa educação como um meio de prevenção de certos defeitos particulares das raparigas,⁸⁴ Fénelon justificava aquela como uma forma de garantir o equilíbrio social – ao evitar a educação exclusiva dos rapazes – e o bom desempenho futuro das funções sociais que as jovens teriam enquanto adultas (*idem*: 55). Daí o empenho da marquesa de Maintenon em implementar em Saint-Cyr uma educação adaptada a discentes não só de origem social modesta, mas também do sexo feminino (*idem*: 55, 57).⁸⁵

Relativamente ao teatro, a posição de Fénelon era-lhe favorável (*idem*: 60-61) porque considerava essa via de instrução de aplicação múltipla e eficaz. Para lá da habituação das crianças a pensamentos sérios e da introdução de divertimento nos estudos, o teatro, enquanto instrumento pedagógico, devia, a seus olhos, ser um veículo de histórias piedosas, uma vez que Fénelon insistia na apresentação de apenas bons modelos por duas razões: a necessidade de proteger o espírito ainda frágil e permeável de uma audiência infantojuvenil, e a superioridade dos temas santos sobre os profanos – este segundo ponto também partilhado e sustentado por Madame de Maintenon (*idem*: 61). Como é evidente, estavam já presentes desde o início, no espírito educativo de Saint-Cyr, vários dos aspetos que marcariam a criação de *Athalie*.

Porém, mesmo à luz dos parâmetros estabelecidos por estes princípios orientadores, a introdução do teatro musical⁸⁶ como instrumento de educação recreativa foi uma audácia pedagógica por parte de Madame de Maintenon (*idem*: 59), precisamente porque a sociedade em geral não entendia que as raparigas necessitassem de um tal recurso educativo, o que aliás viria a ser um dos fatores determinantes para as críticas contra o teatro da Casa Real de São Luís. Porém, a integração do teatro musical no programa de atividades das alunas, mais do que um mero jogo de entretenimento nos estudos, era um método de exercitar o uso da fala em público, a compostura e o canto – elementos certamente julgados úteis pela marquesa para a formação de futuras mulheres da sociedade

⁸⁴ A cultura incoerente e desordenada, a imaginação excessiva e errante, o artifício, o falso pudor, a timidez, a superficialidade, a moleza (Piéjus, 2000: 55).

⁸⁵ No entanto, seria exagerado assumir uma busca de igualdade com os homens: « Il s'agissait de former les filles le mieux possible et non de défendre les spécificités d'un sexe par rapport à l'autre » (Piéjus, 2000: 58).

⁸⁶ O conceito de teatro musical, do qual *Esther* e *Athalie* seriam os primeiros exemplos, é, definido logo na abertura da obra de Anne Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*: « Le théâtre musical des Demoiselles – terme communément adopté par lequel on désigne un théâtre déclamé faisant intervenir, à diverses reprises, une musique vocale et orchestrale intégrée à la représentation » (2000 : 17-18).

(*ibidem*). De facto, e destacando assim o caráter providente das preocupações do ensino ministrado no instituto de Saint-Cyr, Éric Van der Schueren declara: « l'apprentissage, par les demoiselles, du beau langage et de la prononciation correcte, critère indispensable à la pénétration dans le “monde” dans un siècle voué à la conversation, à l'éloquence et à la rhétorique » (1992 : 33-35).

Todavia, a situação da música no século XVII não era particularmente propícia à sua inclusão no programa lecionado numa instituição tão importante e destacada como Saint-Cyr, o que sublinha ainda mais o caráter excepcional da sua presença naquele.⁸⁷ Ainda assim, não se deverá impedir a justa percepção do papel da música na sociedade e mundividência da segunda metade do século XVII francês: uma arte usufruindo de grande importância na vida social das elites, a par da vida religiosa, e percebida simplesmente como uma forma de elevação espiritual (Rohou, 2003: 14-15).

Por outro lado, a própria atitude de Madame de Maintenon em relação à música não era verdadeiramente a de apoio indefetível. Mau grado o gosto de Françoise d'Aubigné em cantar se completamente sozinha (Barthélemy, 1992: 112-113), nunca a marquesa manifestou entusiasmo ou particular agrado pela música, embora a leitura deste facto por Anne Piéjus seja pertinente e conscienciosa: « La rareté de ses commentaires peut être interprétée, selon le point de vue adopté, comme le signe d'une relative indifférence ou celui d'une prudence de circonstance » (2000: 39). Mas independentemente da sua opinião e gostos pessoais, Madame de Maintenon permitiu e favoreceu a introdução da música no ensino ministrado no instituto de Saint-Cyr, tornando-se deste modo o agente crucial na formação da tradição musical da Casa Real de São Luís (*idem*: 38, 40). Aliás, mesmo tendo em conta o papel secundário da música na educação das jovens, a presença desta arte no instituto era entendida como uma marca de dinamismo e de excepcionalidade da instituição aos olhos do rei e da sua Corte (*idem*: 67). Estas constatações contradizem claramente Maurice Barthélemy, crítico que considera o interesse da marquesa na música para o instituto como limitado aos cânticos de louvor a Deus, e que a sua suposta oposição à

⁸⁷ Com efeito, os praticantes e defensores do género musical ainda se debatiam pela afirmação da música enquanto arte autónoma, ao mesmo tempo que a legitimidade desta continuava dependente das suas possibilidades expressivas (Piéjus, 2000: 18). Além disso, o estatuto teórico desta arte permanecia negativo: « La musique, sur le plan de la théorie esthétique, suscitait méfiance, peur ou mépris » (*ibidem*). Segundo Maurice Barthélemy, a causa deste receio face à música é clara: « La musique est pernicieuse en soi parce qu'elle émeut les couches incontrôlables et inconnues de la sensibilité » (1992 : 112). Daí que a música fosse considerada como uma arte ornamental de recreação e de exercício, destinada às classes sociais inferiores no caso de ser uma atividade profissionalizante (*ibidem*).

música profana – não exemplificada – teria sido um fator decisivo na evolução medíocre da aprendizagem musical das alunas (1992: 113).⁸⁸

Na realidade, e mesmo não havendo um discurso teórico estabelecido (Piéjus, 2000: 62), o ensino musical era de qualidade, recorrendo-se a diversas obras de metodologia geral e a partituras de ópera.⁸⁹ Além disso, formou-se um repertório musical de circunstância que visava a celebração do casal real e se manifestava fundamentalmente através de cânticos de enaltecimento (*idem*: 83-84).⁹⁰ Porém, segundo Bruno Neveu, o essencial do repertório cantado pelas alunas era constituído por motetes e cantos litúrgicos (1992: 86). Deste modo, as alunas de Saint-Cyr conheceram uma diversidade considerável de géneros musicais: tragédias com intermédios musicais, a música dos ofícios religiosos, cantatas, salmos e cânticos espirituais (Piéjus, 2000: 32), e o já referido repertório de circunstância.⁹¹

De resto, o propósito educacional do ensino da música não era, sem dúvida, a formação de músicos profissionais não só porque as alunas não pertenciam socialmente ao meio dos músicos, mas também porque, pelo menos teoricamente, não estavam destinadas às profissões pouco elevadas (*idem*: 66). Os contributos da música para a educação de jovens casadoiras eram pois tanto didáticos como recreativos: o desenvolvimento e exercício da voz, a formação do porte e da boa compostura, a prática da declamação, a aprendizagem da música e do canto na igreja, o conhecimento da história sagrada, e o

⁸⁸ Na verdade, a música era alvo de aprendizagem generalizada na instituição, sendo abordada logo na classe das verdes (que correspondia às alunas entre os dez e os catorze anos) e sem interrupção até à classe das azuis (alunas a partir dos dezassete anos), inclusive (Neveu, 1992: 85). Os casos de maior predisposição para a música eram tidos em consideração: as alunas com boa capacidade vocal aprendiam o canto, e o cravo era ensinado às alunas mais dotadas (*ibidem*). No entanto, Anne Piéjus insiste na inexistência de registos sobre o ensino da música instrumental durante as primeiras décadas, sendo até provável que a prática instrumental só se tenha difundido tardiamente em Saint-Cyr, já que a primeira referência a um instrumento de cordas data do ano de 1724 (2000: 63).

⁸⁹ Embora Anne Piéjus assinala a falta de dados acerca da data de aquisição e do modo de utilização das partituras de óperas (2000: 63-64), Bruno Neveu refere o aproveitamento de excertos de óperas de Jean-Baptiste Lully que, depois de terem sido trabalhados e adaptados expressamente para o uso das alunas da Casa Real de São Luís, eram utilizados sob a forma de cânticos em louvor do rei de França (1992: 86).

⁹⁰ É neste contexto que se poderá integrar o episódio do poema de Racine – o *Idylle sur la Paix* – cantado pelas alunas numa das primeiras visitas de Luís XIV a Saint-Cyr. De facto, esta utilização do poema coopera na formação do repertório musical de circunstância da Casa Real de São Luís (Piéjus, 2000: 83).

⁹¹ Anne Piéjus (2000: 86-88) insiste na frequente diluição de fronteiras entre os diversos géneros musicais devido à utilização das mesmas partituras para fins distintos em simultâneo. A título de exemplo, são referidas as festas e visitas oficiais, ou solenes, ao instituto que incluíam música litúrgica e de circunstância: « La musique des offices fut donc souvent mêlée – sinon confondue dans les témoignages – à la musique de circonstance » (*idem*: 87).

aprofundamento da fé (*idem*: 66, 68).⁹² Todos estes elementos convergiam, conjuntamente com todo o programa de instrução, no desígnio supremo da Casa Real de Saint-Cyr:

Le mariage auquel on [...] destinait [les filles] dans un premier temps devait contribuer au redressement moral de la France catholique et on ne peut dissocier l'enseignement musical de cette finalité plus générale [...]. La musique n'était pas une fin en soi, elle contribuait à l'éducation [...]. (*idem*: 66)⁹³

Todavia, a música, apesar da sua importância na educação das jovens, nunca ocupou, em Saint-Cyr, um papel de destaque, o que se manifestou desde cedo na sua secundarização relativa enquanto ferramenta pedagógica (Piéjus, 1999: 478), ao mesmo tempo que as encomendas de obras musicais eram francamente intermitentes (Piéjus, 2000: 69).⁹⁴ Esta irregularidade das necessidades musicais, aliada aos rendimentos modestos do instituto, era ainda sustentada pela política de sobriedade de Madame de Maintenon, que, além de muitas vezes ter pago certas despesas da Casa com os seus próprios recursos financeiros pessoais (Desprat, 2003: 251), interditava os gastos excessivos com uma atividade musical profana nem sempre tida como essencial, acabando o instituto por nunca manter músicos contratados exclusivamente para usufruto das alunas (Piéjus, 2000: 72-73).⁹⁵ Toda esta breve descrição do estatuto real da música em Saint-Cyr, que se manifestaria ao longo dos anos, é justificada pela leitura que possibilita acerca da condição

⁹² Porém, se existia uma dimensão recreativa na aprendizagem da arte musical, esta nunca se desprendia das outras funções instrutivas (Piéjus, 2000: 20), não havendo assim qualquer tipo de redução da música ao estatuto de mero entretenimento de serão ou de festa, ou para divertimento de um auditório convidado: « La commande de musique visait son exécution par les Demoiselles plus que le plaisir d'un public qui n'avait officiellement pas lieu d'être » (*idem*: 68-69).

⁹³ A pluralidade de objetivos imanente ao ensino da música, associada à preocupação com a formação das alunas em todos os domínios necessários à futura vida familiar e papel na sociedade, demonstra, pois, que a causa da encomenda das obras musicais produzidas para o instituto estava longe de se confinar exclusivamente ao objetivo, de cariz religioso, identificado por Maurice Barthélemy: « les compositions musicales de Saint-Cyr [...] sont nées d'une intention précise, limitée, qui consiste à chanter la louange de Dieu sans faste, sans apprêt » (1992: 115).

⁹⁴ Tal como os anos posteriores à criação de *Esther* e *Athalie* se encarregariam de demonstrar, as encomendas musicais eram irregulares devido a diversos fatores: representação apenas pontual de tragédias, frequentemente reutilizadas; casos de reescrita de composições musicais já existentes; a estagnação da vida artística da Casa Real de São Luís no século XVIII, preferindo-se assim a utilização repetida das obras criadas durante os primeiros decénios da instituição (Piéjus, 2000: 69).

⁹⁵ Apesar do significado de uma encomenda feita pela direção de Saint-Cyr a qualquer músico – o de uma distinção muito importante (Piéjus, 2000: 78) –, era impossível estabelecer uma carreira musical estável unicamente assente nos trabalhos irregular e fortuitamente solicitados por aquela instituição (*idem*: 79). Anne Piéjus refere ainda as vantagens deste sistema de recrutamento pontual dos músicos: « un système d'étroite surveillance, la malléabilité des artistes étant assurée par leur dépendance financière et la remise en cause de leur position à chaque commande » (*idem*: 83).

daquela arte na instituição aquando da encomenda feita a Jean Racine, e a Jean-Baptiste Moreau,⁹⁶ para a produção de *Athalie*.

A breve panorâmica acima apresentada do programa, métodos e propósitos do instituto de Saint-Cyr é sintetizada por Anne Piéjus nos princípios globais de orientação e funcionamento da Casa Real de São Luís: educação destinada a jovens da nobreza empobrecida; política de modéstia e de sobriedade austera; educação religiosa em posição de grande relevo;⁹⁷ adoção de métodos pedagógicos com dimensão recreativa;⁹⁸ defesa do primado da razão, por oposição ao autoritarismo na educação das crianças e adolescentes (2000: 59). Ora se o objetivo último visava um contributo eficaz para a reforma moral da França, todo o projeto educativo era, pois, orientado no sentido de assegurar a melhor formação possível de todas as raparigas admitidas na instituição:

À Saint-Cyr, [...] il ne s'agissait pas de former de simples maîtresses de maison ou des religieuses qui ignoraient à peu près tout des choses de l'esprit, mais des femmes dotées d'une « honnêteté » chrétienne et civile susceptible de leur permettre de tenir leur place dans le monde, si elles se mariaient, ou de devenir elles-mêmes des pédagogues éclairées si elles choisissaient la vie conventuelle. (Forestier, 2006 : 688)

No entanto, a prática do teatro e da música com fins educativos não era uma novidade ou um aspeto exclusivo da Casa de São Luís na França do Rei-Sol. Com efeito, os colégios jesuítas, que acolhiam maioritariamente jovens rapazes pertencentes à alta nobreza (Piéjus, 2000: 35), defendiam e cultivavam o potencial pedagógico e propagandístico⁹⁹ do teatro desde o século XVI, utilizando peças bíblicas, em latim, com

⁹⁶ Compositor francês (1656-1733) cuja carreira foi marcada pela instabilidade (Piéjus, 2000: 75-82). Responsável pela composição musical dos coros de *Esther* e de *Athalie*, é particularmente recordado por esta sua colaboração no teatro musical de Saint-Cyr.

⁹⁷ Jean-Paul Desprat sublinha esta preponderância da religião no programa educativo da Casa Real de São Luís: « La religion reste la base des études, il ne peut en être autrement. L'éducation se doit [...] de poursuivre d'abord la réalisation du bien spirituel » (2003 : 266).

⁹⁸ A atenção da direção de Saint-Cyr aos métodos recreativos na formação e instrução das jovens justificavam, em parte, o recurso ao teatro e à música profana, cujas potencialidades didáticas eram plenamente reconhecidas. Esta metodologia poderá, talvez, ser filiada numa conceção tomista da educação, isto é, na doutrina de São Tomás de Aquino, dominicano italiano do século XIII e um dos principais teólogos e doutores da Igreja Católica. De facto, Georges Forestier (2006: 761) refere-se à filosofia tomista como uma doutrina ciente da incapacidade espiritual do ser humano em permanecer perpetuamente orientado para a ideia de Deus, necessitando de repouso e de distração temporária, permissível desde que não o arrede totalmente Dele. Ora se é indubitável que a formação religiosa era prioritária no plano curricular da Casa Real de São Luís, também é certo que era acompanhada por uma disciplina e ensino providos de atividades e momentos recreativos, embora estes contivessem frequentemente uma componente didática.

⁹⁹ Note-se que o programa pedagógico dos colégios jesuítas tinha como propósito basilar a defesa da Igreja Católica: « [un] projet pédagogique qui visait avant tout à asseoir un christianisme romain partout où le pouvoir de la papauté était ébranlé par l'hérésie » (Piéjus, 2000 : 43-44). Neste sentido, uma das características do teatro escolar jesuíta foi a da sua presença difundida em várias regiões da Europa, como a França, a Áustria, a Baviera, a Polónia, a Hungria, e também na América Latina (Bastiaensen, 1992: 69-70).

desígnios tanto morais como edificantes (Bastiaensen, 1992: 69).¹⁰⁰ Além deste recurso à fonte bíblica, que era manuseada com grande liberdade, o repertório escolar jesuíta incluía outras fontes, nomeadamente, históricas, alegóricas e hagiográficas¹⁰¹ (*idem*: 70). Simultaneamente, outras artes do palco, como o ballet¹⁰² (*ibidem*), eram igualmente utilizadas com frequência nos estabelecimentos de ensino jesuítas, sublinhando Maurice Barthélemy (1992: 111-112) o papel de destaque desempenhado pela música nos espetáculos montados e encenados naqueles colégios. No entanto, Anne Piéjus explica que esta importância prática não tinha equivalente a nível teórico, tanto mais que a música não é referida no *Ratio Studiorum*¹⁰³ (2000: 43-44).

Mas se esta obra basilar do sistema educativo jesuíta não fornecia indicações acerca da música, os parâmetros sobre a utilização do teatro na educação dos rapazes eram muito precisos. As peças, tragédias ou comédias, deviam ser sacras e pias, com entreatos sempre em latim e obrigatoriamente desprovidas de personagens ou guarda-roupa femininos (Delmas, 1994: 36). De resto, os modelos destas tragédias de colégio eram os Antigos (*idem*: 38), e os objetivos didáticos imediatos que as justificavam consistiam no treino da memória, na formação da compostura em público e na edificação moral (*idem*: 36-37, 39) – objetivos que estariam também presentes na formação do teatro musical de Saint-Cyr.

À semelhança do que faria o instituto de Saint-Cyr, os colégios jesuítas esforçavam-se, portanto, por garantir um ensino de grande qualidade, procurando assegurar o máximo de eficácia e de rigor (Piéjus, 2000: 43). Assim, e da mesma forma que Madame de Maintenon e Fénelon tinham justificado a integração do teatro e da música nos conteúdos e atividades escolares das raparigas, os estabelecimentos escolares da ordem dos jesuítas defendiam a legitimidade pedagógica daquelas duas artes como um meio de formação da elite da nobreza para os papéis sociais proeminentes que estava destinada a desempenhar (*idem*: 44). Esta preocupação com a preparação dos jovens em função do seu futuro na idade adulta era idêntica à motivação pedagógica da marquesa de Maintenon e à

¹⁰⁰ Éric Van der Schueren (1992: 35) explica como o teatro havia sido alvo do juízo crítico favorável de São Tomás de Aquino. Na leitura deste filósofo cristão, o teatro é admissível mediante o respeito de três condições que anulam a sua potencialidade enquanto pecado mortal: o não atentado contra a modéstia; as representações teatrais circunscritas aos tempos não reservados para a prática da fé; e, finalmente, o não entrave ao exercício dos deveres cristãos. Neste sentido, a prática do teatro não só nos colégios jesuítas, mas também em Saint-Cyr – instituição que insistia na piedade religiosa e na sobriedade em todos os domínios – encontrava-se assim validada pela doutrina de um dos doutores da Igreja.

¹⁰¹ Por exemplo, os mártires da Roma antiga (Delmas, 1994: 39).

¹⁰² Christian Delmas (1994: 42) indica a introdução da dança no teatro escolar jesuíta como uma adição posterior e justificada pela vontade de ensinar a juventude masculina a ter boa figura no mundo secular.

¹⁰³ Plano de estudos e sistema pedagógico criado pela Ordem dos Jesuítas, em finais do século XVI, e que seriam implementados nos colégios daquela.

já descrita filosofia de Fénelon acerca da adequação do ensino ao discente de acordo com as suas futuras responsabilidades, podendo assinalar-se uma finalidade educativa comum a Saint-Cyr e aos colégios jesuítas: « le polissage des enfants en vue de la vie séculière et de la représentation qu'elle imposait » (*ibidem*).

No que dizia especificamente respeito à encenação das peças de teatro em cada colégio jesuíta, estas acompanhavam cerimónias de entrega de prémios aos alunos, constituindo-se em festividades que eram abertas a uma audiência externa à comunidade do estabelecimento, uma vez que a dimensão pública inerente a uma representação teatral – ideal para a habituação e treino dos rapazes no contacto com grandes grupos de espectadores – era parte integrante da pedagogia jesuíta (*ibidem*). Graças aos recursos materiais da ordem religiosa, os espetáculos, que se realizavam semestralmente, caracterizavam-se pela sua sumptuosidade e pela ambiência mundana em que decorriam, devido à elevada origem social da maioria dos alunos e consequente presença de diversas personalidades mais em vista na sociedade (Barthélemy, 1992: 114).¹⁰⁴

Contudo, após as numerosas críticas desencadeadas pelas récitas magníficas de *Esther*, em 1689, perante numerosos membros da corte de Luís XIV, este elemento de exposição pública das alunas de Saint-Cyr, aliás não inicialmente previsto por Madame de Maintenon na sua encomenda a Racine (Forestier, 2006: 691), acabaria por se perder completamente, passando então a reclusão das jovens da Casa Real de São Luís a ser um dos pontos de notório contraste com os colégios jesuítas (Piéjus, 2000: 44). O próprio funcionamento da instituição, que reduzia ao máximo o contacto das alunas com o exterior (Neveu, 1992: 85), nunca voltaria a permitir a ressurreição da prática do teatro musical nos mesmos moldes daqueles colégios: « [les filles de Saint-Cyr] n'eurent pas droit à une fête de famille, conviviale, comme chez les jésuites, parce que ce n'était pas possible » (Barthélemy, 1992: 114).

Todavia, a relação entre Saint-Cyr e os colégios jesuítas não se esgota na semelhança relativa à utilização do teatro como ferramenta pedagógica de instrução e recreação. Com efeito, este contacto, assente em diversas semelhanças, acima descritas, do sistema de ensino da instituição com o modelo jesuíta era passiva e totalmente rejeitada por aquela. Segundo Anne Piéjus, nunca a marquesa de Maintenon admitiu ou referiu abertamente qualquer identificação da Casa Real de São Luís com os estabelecimentos colegiais daquela ordem religiosa, o que poderá ser interpretado como um sintoma da

¹⁰⁴ Ver igualmente *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, de Christian Delmas (1994: 37).

oposição político-religiosa galicana contra os jesuítas, formada em torno do soberano (2000: 44). De resto, as marcas de afastamento das figuras e práticas jesuítas eram igualmente significativas (*idem*: 44-45): os ofícios religiosos de Saint-Cyr assemelhavam-se à liturgia realizada em Versalhes, afastada do molde romano promovido pelos jesuítas, e a segunda esposa de Luís XIV mostraria sempre preferência pela congregação da Missão (os lazaristas) em detrimento dos jesuítas, chegando a envolvê-la no funcionamento da Casa de Saint-Cyr.

Capítulo III – A crítica raciniana de *Athalie*

Saint-Cyr m'échappait et se perdait aussi certainement qu'un navire sans pilote.
Il me devenait clair que [...], pour y prévenir les désordres, il fallait
plus de punitions et moins de bonbon, plus d'oraison et moins de raison.

Françoise Chandernagor, *L'Allée du Roi*¹⁰⁵

Orientado para a síntese dos resultados e limites dos estudos críticos racinianos de *Athalie* mais representativos, o presente capítulo constitui-se como a secção axial de todo o trabalho deixado ao longo destas páginas. Ora para se introduzir diretamente o estudo de *Athalie*, não será talvez despropositado retomar a proximidade pedagógica inconfessada da Casa Real de São Luís em relação aos colégios jesuítas, abordada no final do capítulo precedente. De facto, esta ligação encontra um exemplo de reforço particular na questão da encomenda na origem de *Esther*. Realmente, Georges Forestier indica o êxito de duas récitas, ocorridas no colégio jesuíta Louis le Grand durante o Carnaval de 1688, de *Saül* e de *David et Jonathas*¹⁰⁶ como o fator catalisador que incitou Madame de Maintenon a apelar a Jean Racine para a criação de uma obra teatral expressamente concebida para as alunas da Casa Real de São Luís (2006: 691). Por seu lado, Christian Delmas (1994: 42) considera este acontecimento no âmbito do teatro escolar jesuíta como um antecedente favorável à criação de *Esther* para Saint-Cyr, considerando, aliás, as duas peças sagradas de Racine na linha do teatro de colégio: « ces derniers feux de la tragédie religieuse de collège » (*idem*: 43).

Na verdade, não poderá ser negado que *Athalie*, à semelhança de *Esther*,¹⁰⁷ é devedora do género da tragédia de colégio, sendo até praticamente nessa condição que Jean Racine as escreveu para Saint-Cyr. De facto, certas características daquele género dramático estão presentes na última peça de Racine: o tema bíblico ou hagiográfico; a minimização da questão do amor, julgada inadequada tendo em conta a juventude dos alunos dos colégios; a representação tradicional majestática de Deus (*idem*: 39-40).¹⁰⁸

¹⁰⁵ Françoise Chandernagor, *L'Allée du Roi. Souvenirs de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, épouse du Roi de France*, p.592. A passagem citada refere-se ao período mais agudo dos problemas sobrevivendo em Saint-Cyr entre as alunas, após as récitas de *Esther*, em 1689.

¹⁰⁶ As duas obras eram representadas intercaladamente (Delmas, 1994: 42). Enquanto *Saül* era uma tragédia latina, *David et Jonathas* era uma tragédia em música e em francês composta por Marc-Antoine Charpentier (Forestier, 2006: 691).

¹⁰⁷ Anterior à leitura de Christian Delmas, a alusão de Manuel Couvreur a esta primeira peça sagrada de Racine integra-se na mesma posição crítica: « sa première pièce de collège » (1992: 16).

¹⁰⁸ Christian Delmas refere ainda outras duas características da tragédia de colégio: a grande exposição da dimensão retórica, e a transposição do Diabo para deuses pagãos, como Apolo ou Neptuno (1994: 39-40).

Estas características, a par da progressiva modernização da tragédia nos colégios jesuítas – através da introdução da dança e da música (*idem*: 42) e plenamente consubstanciada nas récitas do Carnaval de 1688 no colégio Louis le Grand –, foram assim, na ótica de Christian Delmas, fundamentais para o trabalho de Jean Racine no teatro musical de Saint-Cyr:

La tradition humaniste du théâtre de collège [...] paraît [à Racine] fonder en autorité un équivalent moderne de la tragédie grecque d'origine sacrée [...]. En particulier, c'est une satisfaction pour les auteurs de pouvoir rapporter à l'imitation des Anciens l'effacement imposé de l'amour humain, discret dans *Esther*, et absent d'*Athalie* (1691). (*ibidem*)

Aliás, também Jean Rohou (2003 : 16) considera *Athalie* como uma peça integrada na tradição do teatro de colégio, e não na tradição da tragédia religiosa.¹⁰⁹

Porém, esta filiação no teatro de colégio não é a perspetiva adotada por Georges Mongrédien (1946: 102), que opta por categorizar *Athalie* como uma tragédia bíblica – género largamente praticado pelos predecessores de Jean Racine, entre os quais Robert Garnier,¹¹⁰ com a sua peça *Les Juives*, mas que entraria em declínio em finais da primeira metade do século XVII (*idem*: 102-103).¹¹¹ Daí a afirmação de Georges Mongrédien: « en 1691, *Athalie* peut apparaître, pour des spectateurs peu soucieux d'histoire littéraire, comme une nouveauté » (*idem*: 103). Com efeito, se Michel Bastiaensen (1992: 57-72) expõe detalhadamente a longa história da evolução do papel da Bíblia no teatro da Europa Ocidental – da Alta Idade Média até ao século XVI –, este crítico constata também o declínio do teatro bíblico no século XVII, assinalando a diminuição da quantidade e da qualidade das produções de novas obras pertencentes a este género na França de Luís XIV (*idem*: 74). Assim, a conclusão de Michel Bastiaensen acerca das duas peças sagradas de Racine – ambas religiosas e bíblicas¹¹² – no contexto literário da época é dupla:

Aussi, quand en 1689 [...] Racine décide de revenir au théâtre en traitant d'abord le thème d'*Esther* et, peu après, celui, pour ainsi dire neuf, d'*Athalie*, il se situe à la fois en rupture par rapport aux thématiques dominantes à son époque dans son pays, et dans la continuité d'une longue et riche tradition du théâtre européen. (*idem*: 74)

¹⁰⁹ A obra pioneira deste género fora *Abraham sacrificant* (1550), de Théodore de Bèze (Rhou, 2003: 15).

¹¹⁰ Dramaturgo francês (1545-1590) e autor de várias peças com temas da história greco-latina ou bíblica.

¹¹¹ Vejam-se ainda as leituras de Jean Rohou (2005: 98-99) e de Michel Bastiaensen (1992: 72).

¹¹² Segundo Michel Bastiaensen, as peças religiosas formam-se em torno de temas bíblicos ou de outras fontes, como o martirólogo, mas a questão religiosa é obrigatória, distinguindo-se assim das peças bíblicas que, embora sempre com temas devedores das Sagradas Escrituras, não estão sujeitas à exigência de abordarem questões religiosas (1992: 62-63).

O fim da carreira teatral de Jean Racine – *Esther* e *Athalie* – encontra-se portanto na esteira do teatro bíblico, ao mesmo tempo que se integra na prática do teatro de colégio.

Por outro lado, a questão da classificação genológica de *Athalie* é um assunto várias vezes abordado pelos críticos porque, se ambas as peças sagradas surgem associadas pela sua história, as suas características promovem frequentes alusões à diferença genológica que as separa. De facto, no seu prefácio a *Athalie*, Georges Forestier distingue claramente esta peça enquanto tragédia – designação não aplicada a *Esther* (2001b: 9). Do mesmo modo, Maurice Cambier, favorável à categorização de *Athalie* como tragédia (1949: 124), define *Esther* da seguinte forma: « élégie sans intrigue appréciable » (*idem*: 94).¹¹³ Este tipo de definições de *Esther*, contrárias à sua inserção no género trágico, é frequente.¹¹⁴ Neste sentido, a leitura crítica, mas com dimensão literária e, por isso, impressionista, de Maurice Cambier é ilustrativa do contraste que domina as duas peças sagradas do teatro raciniano:

Esther c'est une délicieuse chapelle de pensionnat, dont les murs peints en rose pâle et en bleu tendre, scintillent d'étoiles et de lys d'or, au pochoir, avec un autel mignard orné de vases ciselés débordant de fleurs, toute vibrante de cantiques de premières communiantes, et tout embaumée d'encens. *Athalie*, c'est une majestueuse cathédrale apte à recevoir les foules, les jours de sacre, d'un superbe élan ascensionnel auquel participèrent tous les piliers, toutes les nervures, toutes les saillies, tous les contreforts, tous les arcs-boutants, toutes les colonnes, et qu'emplit la voix mugissante des orgues déchaînées. (*idem*: 123)

Aliás, as divergências sobre a genologia afetam todas as peças religiosas criadas para a Casa Real de São Luís. Realmente, no balanço realizado por Anne Piéjus (2000: 271-273) acerca da categorização genológica do teatro de Saint-Cyr, são três os fatores que justificam o questionamento da sua pertença ao género trágico: ausência do amor profano;¹¹⁵ a fidelidade e o respeito pela fonte bíblica, suscetíveis de entrarem em conflito

¹¹³ Outros exemplos de recusa da classificação de *Esther* como tragédia são os de Jean Rohou e Manuel Couvreur: « un poème dévot » (Rhou, 2005: 99), « poème de célébration morale avec une action illustrative » (Rhou, 2003 : 97), « une idylle héroïque sur le mode tendre » (Couvreur, 1992 : 17).

¹¹⁴ Note-se que a designação genológica de *Esther*, publicada em fevereiro de 1689, suscitou dúvidas desde o início entre os contemporâneos de Racine: o marquês de Dangeau, no seu *Journal*, designara o projeto como uma ópera em agosto de 1688 (Forestier, 2006: 685), para posteriormente se referir à peça como uma tragédia aquando da estreia (*idem*: 701); Madame de Sévigné, em carta de 28 de janeiro de 1689 à sua filha, não soube como designar *Esther*, se como tragédia ou como comédia (*idem*: 691). Quanto ao privilégio de impressão, este descreve-a como uma obra de poesia destinada à recitação e ao canto (*ibidem*). Georges Forestier esclarece que se rapidamente se adotou a designação de tragédia, tal se deveu ao facto de não existir outra classificação disponível para uma obra tirada da Bíblia e que aquela era já a habitual para denominar as peças bíblicas ou cristãs dos regentes de colégios (*idem*: 691-692).

¹¹⁵ Anne Piéjus sublinha o carácter basilar das intrigas amorosas na tragédia regular (2000 : 252-253): « Retrancher l'amour de la tragédie remettait en cause, sinon l'essence de la tragédie, tout au moins l'une de ses caractéristiques fortes. D'où la difficulté ressentie par les auteurs, coupés du moule dramatique auquel ils étaient jusqu'alors habitués » (*idem*: 253).

com as exigências da dialética da tragédia aristotélica;¹¹⁶ o princípio de exemplaridade e bom modelo de conduta, pouco favorável à função catártica da tragédia (*idem*: 272).¹¹⁷

Não fugindo à regra, *Athalie* tem sido frequentemente alvo de discussão no que diz respeito à sua natureza genológica. Embora não questione a integração da peça no género trágico, Georges Mongrédien reconhece-a como dotada de uma dimensão épica¹¹⁸ e de uma dimensão lírica – garantida pelo coro –, mas assumindo ambas como perfeitamente harmonizadas com a dimensão dramática da peça (1946: 110-116).

Já Charles Mazouer, no seu artigo « Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », explora esta questão genológica com maior profundidade do que Georges Mongrédien e apesar de abordar várias peças bíblicas francesas em simultâneo, todas produzidas entre 1550 e 1691. De facto, este crítico advoga o carácter de tragicidade da personagem de *Athalie*, verdadeira heroína da peça, por causa do seu duelo trágico com o Deus dos Hebreus, que a rainha ousa desafiar (1992: 128, 139).¹¹⁹ Sem dúvida, esta leitura não é suficiente para declarar *Athalie* uma peça trágica porque, para Charles Mazouer, a tragédia bíblica é marcada pela tendência do apagamento do trágico, através da crença na boa Providência e no consequente desfecho feliz (*idem*: 136). Tal é o caso da segunda peça sagrada de Jean Racine, também ela caracterizada pela punição dos inimigos de Deus, pela proteção do povo de Israel e pela vitória e louvor do Deus dos Hebreus (*idem*: 138).¹²⁰ De facto, se *Athalie* não é uma peça trágica, tal não impede o reconhecimento da importância da tragicidade da protagonista no desfecho feliz da ação (*idem*: 139). Além disso, a verificação da complexificação das personagens de Abner e de Josabet – ambas com

¹¹⁶ A este propósito, ver a leitura de Anne Piéjus (2000: 256-257).

¹¹⁷ Anne Piéjus pergunta: « Doit-on considérer comme tragique un théâtre qui tente d'exclure les ressorts dramatiques de la passion et de la *catharsis*, pour s'en tenir à un *exemplum* ? » (2000 : 272).

¹¹⁸ Georges Mongrédien indica a interação do plano dos homens com o plano de Deus, a concretização dos desígnios da Providência divina, a intervenção do sobrenatural na ação – no caso do delírio profético de Joad –, e a simplicidade das personagens como os elementos justificadores da dimensão épica de *Athalie* (1946: 110-112). Este carácter épico não é, de resto, empobrecedor da dramaticidade da peça: « avec une habileté consommée, Racine a concilié cette simplicité épique [des personnages] avec l'existence de fortes personnalités humaines, nécessaires à l'action dramatique. Ainsi la pièce garde son double caractère, dramatique et épique, dans un équilibre parfait » (*idem*: 112).

¹¹⁹ Charles Mazouer escreve: « un duel tragique entre l'héroïne (la “superbe Athalie”), homicide, infanticide, si sûre d'un pouvoir fondé sur le carnage des siens, de la descendance de David, provoquant le vrai Dieu, le bravant, d'un côté, et de l'autre, le Dieu vengeur qui peu à peu la trouble, la défait en lui envoyant ce songe angoissant, en faisant revivre en elle l'amour maternel pour ce petit-fils inconnu, avant de la terrasser dans son temple » (1992 : 128).

¹²⁰ « Cette lutte surveillée et menée à bonne fin par le Dieu de l'Alliance nie toute lecture tragique des événements et empêche l'exercice des sentiments tragiques de la pitié et de la crainte, du moins chez les dramaturges les plus médiocres » (Mazouer, 1992 : 138).

dúvidas, respetivamente, sobre a presença e o socorro de Deus – permite igualmente a abertura da possibilidade da piedade e do temor trágicos (*idem*: 138-139).¹²¹

Quanto a Jean Rohou, este crítico dá prova de capacidade de autocrítica no domínio da investigação ao evoluir na sua leitura da questão genológica de *Athalie*. Se inicialmente declara a peça um drama épico com desfecho triunfal¹²² (1991: 344) – opinião mantida em *Jean Racine: bilan critique* (2005: 106)¹²³ –, Jean Rohou relativiza posteriormente esta categorização, em *Jean Racine, « Athalie »*, ao reconhecer tacitamente o juízo crítico de Charles Mazouer relativamente à potencialidade trágica de *Athalie* contida nas personagens. Na verdade, se a sua perspetiva acerca da natureza épica da peça também aí se mantém (2003: 76-77), nesta obra Jean Rohou admite *Athalie* e Mathan como personagens representantes da condição humana e trágica (*idem*: 77-78).¹²⁴ Deste modo, se Jean Rohou recupera, novamente, a definição da peça como um drama épico com desfecho feliz (*idem*: 80), também defende *Athalie* como uma verdadeira tragédia tanto pela forma como pela purgação das paixões, através não só do terror e da piedade aristotélicas, mas também da representação da condição humana cujas aspirações e anseio de liberdade podem chocar com a divindade (*idem*: 80-81).

Todavia, a escrita de uma tragédia pelo Historiógrafo do Rei-Sol não o isentou da renovada submissão aos parâmetros estabelecidos para o teatro musical das jovens alunas, já manifesta na produção encomendada de *Esther*¹²⁵ (Cambier, 1949: 121-122). Realmente, as exigências de uma obra moral, edificante, desprovida de amor profano e destinada a Saint-Cyr (Mongrédien, 1946: 25) mantinham-se, salvo a proteção da reputação do Historiógrafo de Luís XIV que, depois do sucesso público de *Esther*, estava perfeitamente consciente do facto de a sua imagem pública de grande poeta trágico se encontrar em jogo (Van der Schueren, 1992: 33). Por isso, Racine procurou, no caso de *Athalie*,¹²⁶ o

¹²¹ « Nous retrouvons, dans le point de vue de ces personnages, la tentation du tragique » (Mazouer, 1992 : 139).

¹²² Jean Rohou justifica esta leitura através da verificação de diversos aspetos: a ausência de monólogos ou de diálogos com confidentes; a grande espetacularidade de toda a ação; a grande solenidade do discurso das personagens (1991: 344-346).

¹²³ « Il nous paraît qu'en effet *Athalie* est essentiellement épique, par la dynamique qui l'anime comme par son dénouement salutaire » (Rohou, 2005: 106).

¹²⁴ A justificação desta leitura está na identificação destas duas personagens como figuras cuja inclinação para a tentação e o pecado é reforçada pelas suas qualidades e ambições pessoais, que as opõem ao Deus dos Hebreus mas as condenam à destruição ditada pela Providência divina (Rohou, 2003: 77-78).

¹²⁵ A natureza de *Esther*, enquanto peça resultante de uma situação de mecenato, é referida por Jean Rohou: « la légèreté – charmante, mais un peu superficielle – d'une excellente pièce de patronage » (2003: 23). Maurice Cambier alude igualmente a esta característica: « un divertissement de commande » (1949: 121).

¹²⁶ Para um resumo dos cinco atos constituintes da tragédia, ver Jean Rohou (2003: 6-13) ou Georges Forestier (2001a: 188-191).

desenvolvimento do tema em larga escala (Rohou, 2003: 23).¹²⁷ Mas dever-se-á insistir no facto de tal propósito não ter permitido uma total liberdade face aos limites impostos pela fundadora do instituto, como considera erroneamente Maurice Cambier (1949: 122).¹²⁸

Com efeito, o carácter único do programa educativo de Saint-Cyr possuía numerosos traços que a direção do instituto esperava, certamente, ver refletidos no teatro destinado às alunas: polimento do espírito e preparação do juízo crítico, aprendizagem dos conteúdos morais das histórias, memorização e declamação de textos poéticos, formação religiosa (Forestier, 2006: 688). Assim, nunca Racine poderia ter ignorado a necessária integração destes fatores na criação da sua derradeira peça sagrada, a começar pela incontornável instrução moral e cristã das jovens – uma condição que, como refere Éric Van der Schueren (1992: 35), conduziu à escolha de um tema bíblico, o que, por sua vez, obrigaria Racine a uma cuidadosa articulação do teatro com a ortodoxia católica, como se verá posteriormente. Até a própria questão da língua francesa – disciplina tão relevante no currículo da instituição (Neveu, 1992: 85) – parece não ter sido descurada por Racine. De facto, se a grande riqueza do vocabulário de *Athalie* favorece a cor local e a veracidade histórica (Rohou, 2003: 88), não deixa de ser notória a constatação (*ibidem*) de que, no conjunto da produção dramática de Pierre Corneille e de Jean Racine, esta peça é apenas ultrapassada por *Médée*¹²⁹ e por *Esther* em abundância de vocábulos, embora seja a primeira em termos de originalidade e diversidade no manuseamento do léxico.¹³⁰

Por consequência, a preocupação da escrita de uma obra dramática para um público privilegiado, que se caracterizava por ser restrito e dotado de especificidades sociais e educativas, implicava a atenção a diversos aspetos que o Racine autor de peças profanas não tivera outrora necessidade de considerar. Inevitavelmente, o Historiógrafo do Rei-Sol foi obrigado, na produção das suas duas peças bíblicas, a uma busca permanente de equilíbrio entre as exigências do género trágico e as da encomenda da Casa Real de São

¹²⁷ « Racine avait conscience d'écrire cette fois non pour de jeunes pensionnaires, mais pour le roi, les grands et – à la publication – pour la Cour, la Ville, l'Église, la postérité. Il abandonne donc l'oratorio et le manichéisme simplificateur du poème moral pour un affrontement épique, une grandiose tragédie, une alternative spectaculaire à l'opéra » (Rohou, 2003: 36).

¹²⁸ No contexto do projeto nascente de *Athalie*, Maurice Cambier descreve assim a atitude de Racine: « Il oublierait maintenant Saint-Cyr, Madame de Maintenon et ses demoiselles ou tout au moins il ne se souviendrait d'elles que pour écarter de l'œuvre nouvelle toute passion dangereuse » (1949 : 122).

¹²⁹ Primeira tragédia de Pierre Corneille.

¹³⁰ Jean Rohou sugere até a provável manutenção deste balanço quantitativo e qualitativo, se incluídas as peças de Philippe Quinault, Thomas Corneille e Boyer (2003: 88). Por outro lado, e a dar crédito a este tipo de análise estatística, a notável profusão linguística patente nas duas peças sagradas de Racine poderia sugerir, pelo menos em parte, o favorecimento, porventura intencional, do enriquecimento do vocabulário e complexificação do débito verbal das alunas de Saint-Cyr – aspetos já referidos como úteis para a posterior integração das jovens na vida social.

Luís: « La moralité, le respect de la source littéraire – qui vise la catéchèse des enfants – constituent autant de défis au moule de la tragédie classique, qui s’assouplit et s’aménage au profit d’un art didactique et moral » (Piéjus, 2000 : 32).

Deste modo, e à semelhança do que havia sido feito com *Esther*, um dos primeiros sinais desta adaptação do ato de criação literária ao quadro pedagógico de Saint-Cyr consistiu na solicitação da música para a produção de *Athalie*, reforçando-se portanto a imagem de uma instituição preocupada com a formação artística das suas alunas, com particular destaque para o canto. Como é evidente, esta decisão era ditada por uma forte motivação pedagógica da parte de Saint-Cyr: à luz do princípio da instrução com divertimento (Forestier, 2006: 688), e tendo em conta os já citados objetivos educacionais do ensino e prática da música,¹³¹ a introdução da música na nova peça de Racine garantia a continuação da diversidade de atividades pedagógicas das alunas, ao mesmo tempo que assegurava a inclusão de um maior número de jovens nas representações através da composição do coro (Piéjus, 2000: 231).¹³² Este requisito não foi, assim, um obstáculo para Racine que, sem relegar os coros para uma posição marginal na construção da sua peça (Rohou, 2003: 97), assegurou a sua plena integração na estrutura dramática bem como a sua interação com a representação da ação (*idem*: 97-98). A união da ação com o canto e o coro – responsável pelo louvor ao Deus dos Hebreus –, corresponde, de resto, à vontade de Racine em produzir uma peça que se aproximasse do modelo do teatro grego antigo (Forestier, 2001b: 24).¹³³ Esta ligação aos Antigos é justamente uma das características do teatro musical de Saint-Cyr (Piéjus, 2000: 234-245).

Aliás, foi precisamente o trabalho de Racine com a música e coros de Moreau que, na ótica de Georges Forestier, permitiu a criação de uma tragédia alternada – oposta ao género operático¹³⁴ pela circunscrição rigorosa do canto e da música, ausência de intercomunicação cantada entre personagens e introdução verosímil das partes cantadas, de

¹³¹ Ver cap. II.

¹³² O tema bíblico e as possibilidades de experimentação dramática com a música terão podido exercer igualmente um papel considerável na opção de renovar a experiência de *Esther* (Piéjus, 2000: 231).

¹³³ O projeto de introduzir a música na tragédia fora acalentado por Racine já na década de 1670, mas impedido de se concretizar pelo monopólio de Jean-Baptiste Lully sobre a música teatral, obtido em 1672 (Forestier, 2006: 698-699).

¹³⁴ Na verdade, a possibilidade de uma ópera no instituto de Saint-Cyr estava fora de questão devido a diversos fatores, nomeadamente o amadorismo musical das alunas e a oposição das autoridades religiosas e do mundo das artes, incluindo Jean Racine, ao género operático (Piéjus, 2000: 231-234). Por seu lado, Maurice Barthélemy considera a atitude de Racine face à ópera como uma motivação possível do Tragediógrafo para competir com este novo género através da criação de *Esther* (1992: 107-108). Este crítico caracteriza até *Esther* e *Athalie* como óperas incompletas (1992: 109-110). No mesmo sentido, Manuel Couvreur considera que a derradeira peça de Racine possui diversas marcas indicadoras da influência da ópera (1992: 30) e conclui: « *Athalie* se voulait une synthèse de la tragédie classique et de la tragédie en musique » (*ibidem*).

resto limitadas ao necessário¹³⁵ (Racine, 2004: 1712). Rejeitando assim a classificação de « grand opéra sacré »¹³⁶ aplicada a *Athalie* (Forestier, 2001b: 23), aquele crítico considera esta peça como a concretização da tragédia autêntica, modelada à semelhança das peças da Antiguidade grega, através da produção de uma tragédia alternada perfeita (*idem*: 25). O próprio canto do coro assegura a ininterruptibilidade da ação entre os atos, facilitando consequentemente a realização total da ilusão mimética (*idem*: 26), isto é, a coincidência entre tempo da ação e tempo da representação: « idéal esthétique particulièrement approprié à une œuvre qui raconte la seule histoire véritable, celle qui est dictée par Dieu » (*ibidem*).

Por isso, é possível concluir que a encomenda de Madame de Maintenon, marcada pelas exigências ditadas pelas necessidades educativas, lúdicas e religiosas da comunidade da Casa Real de São Luís, se constituiu como o fator causal¹³⁷ imediato da criação estética de uma obra teatral moderna nos moldes da tragédia grega antiga (*idem*: 25). Todavia, as potencialidades deste protótipo nascido em 1691, para além de terem sido tolhidas pela evolução dos acontecimentos desse ano, que impediriam a representação formal da peça durante anos, também não seriam exploradas no século XVIII para a renovação do género trágico (Mongrédien, 1946: 120-121).¹³⁸

Por outro lado, é evidente que as características de *Athalie* enquanto peça enquadrada no teatro musical de Saint-Cyr não se limitam às de um teatro declamado com presença do canto e música (Piéjus, 2000: 230-234) ou ligado aos modelos dramáticos da Antiguidade Clássica. Aliada à exigência da música, a questão da moralidade (*idem*: 247-256) era incontornável e fundamental, impondo a supressão do amor profano¹³⁹ ao mesmo

¹³⁵ Em nota de rodapé, Georges Forestier esclarece este ponto: « [les filles du chœur] chantent uniquement ce qui peut être chanté, comme s'il s'agissait de cantiques » (Racine, 2004: 1712).

¹³⁶ Georges Forestier afirma: « la critique désigne volontiers *Athalie* comme un “grand opéra sacré”. Le raccourci est séduisant, puisqu'il permet d'évoquer à la fois l'ampleur et le mouvement de l'action, l'éclat et la pompe du spectacle, la présence du chant et des chœurs, la dimension à la fois épique et religieuse de l'œuvre. Séduisant, mais historiquement impropre. Car c'est précisément une alternative à l'opéra, on peut même dire un anti-opéra, que Racine s'est efforcé de proposer » (2001b : 23).

¹³⁷ Jean Rohou discorda desta leitura sobre a causa primordial de *Athalie*: « Ce n'est pas un accident dû aux besoins de Saint-Cyr » (2003 : 19). Para este crítico, é a nova devoção de Luís XIV e o seu afastamento da ópera que explicam a encomenda da segunda peça sagrada de Racine (2003: 19-20). Contudo, se Georges Forestier concorda com a manifestação progressiva de uma ambiência de devoção discreta na corte do Rei-Sol a partir do início dos anos de 1680, e que a permanência de numerosos divertimentos mundanos parecia ocultar (2006: 641-642), este crítico demonstra factualmente que, em 1689-1690, o gosto do monarca pelos espetáculos profanos, em particular pela ópera, continuava tão vivo como dantes (*idem*: 704-705).

¹³⁸ A este propósito, Georges Mongrédien afirma ironicamente: « Le siècle rationaliste manquait trop d'imagination, de sensibilité profonde et de lyrisme pour s'inspirer de ce modèle » (1946: 121).

¹³⁹ Critério respeitado em *Athalie* – uma peça desprovida de peripécias amorosas (Piéjus, 2000: 253).

tempo que definia a priori a obrigatoriedade dos temas religiosos,¹⁴⁰ fossem estes bíblicos ou inspirados na vida dos santos. Tendo em conta os objetivos da Casa de São Luís na formação das suas alunas,¹⁴¹ a razão destas escolhas era simples: « le propos étant l'édification d'une jeunesse par définition fragile et influençable » (*idem*: 254).

Ora uma vez que Racine escolheu¹⁴² a história de Atália¹⁴³ e Joás, contida no II *Livro dos Reis*,¹⁴⁴ no capítulo 11, e no II *Livro das Crônicas*, nos capítulos 22 e 23 (Rohou, 2003: 37-38), *Athalie* é uma peça religiosa e bíblica que procurava não só desempenhar um papel instrutivo moral e edificante, mas também de ponte com as Sagradas Escrituras. De facto, Anne Piéjus (2000: 259) refere que, à luz dos dados disponíveis, o contacto das alunas de Saint-Cyr com a Bíblia era escasso, sendo substituído por diversos meios indiretos como a leitura de textos piedosos, a oração, o culto, os cânticos espirituais, as cantatas religiosas e, obviamente, o teatro musical religioso, do qual *Athalie* era o segundo exemplo.¹⁴⁵ Esta função de contacto com as Sagradas Escrituras, inerente ao teatro do instituto, em particular, e ao teatro religioso católico, em geral (*ibidem*), foi, de resto, plenamente assegurada por Jean Racine, cujos conhecimentos da Bíblia eram vastíssimos (Mongrédien, 1946: 42). Daí que a utilização abundante da fonte bíblica¹⁴⁶ (Rohou, 2003: 38), por Racine, na construção do texto, seja plenamente bem-sucedida: « il s'agit d'une innutrition très bien assimilée: très peu de simples transcriptions; une souple utilisation des idées, des images, des formules » (*ibidem*). Segundo Éric Van der Schueren, até as invenções¹⁴⁷ da lavra de Racine – portanto, não contidas no relato bíblico sobre Atália e

¹⁴⁰ Anne Piéjus afirma: « Cette assimilation fréquente entre le rejet de l'amour terrestre et l'inspiration religieuse forme l'une des bases de l'orientation dramatique de la maison de Saint-Louis » (2000 : 249).

¹⁴¹ Ver o cap. II.

¹⁴² Pouco tempo depois da encomenda de uma nova peça por Luís XIV, os rumores iniciais acerca do tema escolhido por Jean Racine indicavam a história de Absalão ou de Jefté (Forestier, 2006: 712).

¹⁴³ Anteriores à última peça sagrada de Racine, foram escritas duas peças sobre a rainha Atália, a primeira em latim, *Athalia*, em 1658, no colégio jesuíta de Clermont, a segunda em francês, *Athalie, reine de Juda*, em 1683, no colégio de Tiron (Orcibal, 1950: 102-105). Ver igualmente Maurice Barthélemy (1992: 111).

¹⁴⁴ Em nota de rodapé, Georges Forestier explica que na classificação da *Vulgata*, lida por Racine, o segundo *Livro dos Reis* era designado por *Quarto Livro*, sendo os *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro Livros* os dois *Livros de Samuel* e o primeiro *Livro de Reis*, respetivamente (2001a: 166).

¹⁴⁵ Note-se a seguinte afirmação, contida no volume « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine : « [*Esther* et *Athalie*] réécrivent les Psaumes, font entendre le texte saint, conduisent le spectateur, mais aussi et d'abord les jeunes filles elles-mêmes, à être traversées par la voix de Dieu » (AA. VV., 2004 : 101).

¹⁴⁶ Não circunscrita ao II *Livro dos Reis*, como julga Georges Mongrédien (1946: 35). Referindo-se ao trabalho, incluindo o de Racine, com as Sagradas Escrituras na produção do teatro musical para Saint-Cyr, Anne Piéjus afirma: « Racine utilise, autant que la Bible elle-même, un vocabulaire sacré et des images empruntés à l'Ancien Testament ou à l'Apocalypse de saint Jean. Il y a toujours composition à partir de sources qui, pour appartenir toutes à la littérature biblique, n'en sont pas moins composites, voire hétérogènes. La référence à la Bible [...] demeure une mine de textes et de styles poétiques » (2000 : 243).

¹⁴⁷ No seu prefácio à peça (Racine, 2001: 31-38), Jean Racine refere diversas invenções/alterações: atribuição de nove ou dez anos a Joas, quando o relato bíblico indica sete anos (*idem*: 34); suposição de Zacharie como um pouco mais velho do que Joas (*idem*: 35); a preferência pelo nome Joad, utilizado por Flávio Josefo, em

Joás – são marcadas pelo seu inalienável respeito pela religião cristã: « ses inventions étaient cohérentes sur le plan dramaturgique, mais surtout sur celui de la doctrine [chrétienne] » (1992: 40).

No entanto, e contrariamente à opção de leitura de Jean Orcibal (1950: 112),¹⁴⁸ a Bíblia não foi a única fonte utilizada por Jean Racine na escrita de *Athalie*, a começar pelas eventuais reminiscências de obras literárias profanas inspiradoras de certas passagens da peça (Mongrédien, 1946: 35-38).¹⁴⁹ Curiosamente, no que diz respeito ao sonho de *Athalie*,¹⁵⁰ Georges Forestier (Racine, 2004: 1711) insiste nos diversos sonhos existentes nas obras do género trágico, até ao século XVII,¹⁵¹ como os principais modelos¹⁵² daquele, e em detrimento do modelo dos sonhos bíblicos.

Porém, não deixa de ser impressionante esta proposta da Crítica a favor da diluição da relação entre o sonho de *Athalie* e a tradição do sonho na Bíblia.¹⁵³ Com efeito, é inesperado o facto de os críticos literários não referirem o paralelismo que existe entre a situação de *Athalie* na cena 5 do Ato II – uma soberana que procura compreender o significado de um sonho misterioso (v. 515-520, 543) – e dois episódios do Antigo Testamento: os dois sonhos do Faraó do Egito, interpretados conjuntamente por José (filho

vez do nome bíblico Jojada (*idem*: 36); escolha da Festa das Primícias como dia da ação (*idem*: 36-37); a criação da personagem de Salomith (*idem*: 37); a atribuição do dom da profecia a Joad (*idem*: 37-38). Mas existem várias outras invenções de relevo não referidas por Racine, tendo Georges Forestier assinalado algumas, em notas de rodapé, na sua edição crítica da peça: a criação da personagem de Abner (*idem*: 39, 45); a apostasia de Mathan (*idem*: 39), a invenção do nome de Éliacin (*idem*: 51). Aliás, a indicação de Racine acerca da construção de um templo de Baal por Atália (*idem*: 33) tem origem no relato de Flávio Josefo, na obra *Antiguidades Judaicas*, uma das fontes do Tragediógrafo, não contendo a Bíblia qualquer referência sobre o facto apresentado pelo historiador (*ibidem*). A obra de Flávio Josefo é, de resto, a fonte utilizada por Racine para a escrita do desfecho da sua peça, não exatamente idêntico ao relato bíblico (Forestier 2001b: 21-22). Por seu lado, Jean Rohou indica ainda outras invenções de Racine em *Athalie*: o equívoco acerca do tesouro escondido no Templo de Salomão (2003: 48); o sonho e o sucesso político-militar de *Athalie*, não referidos na Bíblia (*idem*: 49, 114); o ferimento de Joas aquando do homicídio dos filhos de Ochosias, também sem fundamentação bíblica (*idem*: 51).

¹⁴⁸ « [Racine] n'a imité que les Livres Saints et c'est dans sa lutte perpétuelle pour en transposer, au prix de mille difficultés, les beautés, que son génie créateur s'est le mieux affirmé » (Orcibal, 1950 : 112).

¹⁴⁹ Georges Mongrédien refere nomeadamente o *Íon*, de Eurípides, e uma tragédia intitulada *Le Triomphe de la Ligue*, de Nérée, mas conclui: « Mais ce sont là quelques détails sans importance, des réminiscences lointaines et peut-être à demi-inconscientes » (1946 : 38). Para outros exemplos de reminiscências possíveis da cultura profana presentes em *Athalie*, ver Jean Rohou (2003: 39-40).

¹⁵⁰ Ato II, cena 5, versos 490-515 (Racine, 2001: 68-69). Tanto Jean Rohou (2003: 114-123), como Maurice Delcroix (1986: 28-38) propõem uma análise detalhada do sonho de *Athalie*. Note-se ainda que Jean Rohou (2003: 114) refere a raridade dos sonhos proféticos nos inimigos de Deus, na Bíblia.

¹⁵¹ Século marcado pela frequência elevada de sonhos proféticos na tragédia e na ópera (Rohou, 2003: 40).

¹⁵² Esta percepção é partilhada por Jean Rohou (2003: 39-40), que aponta, entre outros, o sonho da rainha na peça *Persas*, de Ésquilo, o de Pauline no *Polyeucte*, de Corneille, ou o sonho de Hérode em *La Marianne*, de Tristan L'Hermite, como reminiscências literárias de Racine passíveis de terem marcado a criação do sonho de *Athalie*.

¹⁵³ Notem-se, por exemplo, o sonho de Jacob, em *Génese*, 28, 10-15; os dois sonhos de José, filho de Jacob, em *Génese*, 37, 5-11; os sonhos do copeiro-mor e do padeiro-mor do Faraó em *Génese*, 40; o sonho de José – no qual um anjo do Senhor o aconselha a regressar com Maria e Jesus a Israel após a morte do rei Herodes – em *S. Mateus*, 2, 19-20, ou ainda o sonho da esposa de Pôncio Pilatos, referido em *S. Mateus*, 27, 19.

de Jacob) e relatados em *Génese*, 41; os dois sonhos de Nabucodonosor, rei da Babilónia, ambos interpretados por Daniel e contidos respetivamente em *Daniel*, 2, 1-45, e *Daniel*, 4. Aliás, seria até eventualmente possível levar este paralelismo mais longe no caso do primeiro episódio citado. De facto, uma vez que o Faraó teve dois sonhos na mesma noite (*Génese*, 41, 1-7) mas com o mesmo significado (*Génese*, 41, 25-26), José interpreta esta repetição como um sinal da iminência da concretização da vontade divina expressa nos sonhos (*Génese*, 41, 32). Por seu lado, Athalie tem o mesmo sonho três vezes (v. 519-522), sendo executada precisamente no mesmo dia em que faz o respetivo relato a Mathan e Abner. Tendo em conta a concordância com a doutrina cristã das invenções de Racine em *Athalie* (Van der Schueren, 1992: 40), seria possível interpretar esta repetição do sonho de Athalie como imbuída por Racine de um significado semelhante ao atribuído por José à repetição patente nos sonhos do Faraó?

Assim, se se tiver em conta o papel moral e instrutivo de *Athalie* enquanto peça destinada a jovens alunas cuja formação religiosa constituía um domínio fulcral da sua educação, o sonho da rainha Athalie seria, hipoteticamente, e para além de uma estratégia literária central no desenrolar da ação, não só uma demonstração da comunicação divina com os humanos, mas também um meio de remeter as espectadoras da peça para episódios bíblicos análogos ao episódio dramático criado por Racine.

De qualquer forma, as fontes externas à Bíblia utilizadas por Racine na produção de *Athalie* (Rohou, 2003: 37-40) incluem diversas obras como a *História Sagrada* de Sulpício Severo,¹⁵⁴ os comentários de Lemaistre de Sacy¹⁵⁵ à sua tradução dos *Livros dos Reis* e *Livros das Crónicas*, a tradução francesa de uma obra de Leão de Módena,¹⁵⁶ *Cérémonies et coutumes qui s'observaient parmi les Juifs* [sic],¹⁵⁷ e ainda as *Antiguidades Judaicas*, de Flávio Josefo.¹⁵⁸ Esta última obra foi, aliás, particularmente útil no que concerne ao desfecho de *Athalie* (Forestier 2001b: 21-22). Rejeitando a simplicidade do relato bíblico – limitado à descoberta da coroação de Joás por Atália sozinha na multidão e sem exército –, Racine escolheu a versão de Flávio Josefo: chegada de Atália ao Templo, acompanhada de

¹⁵⁴ Historiador cristão dos séculos IV e V d. C.

¹⁵⁵ Tradutor e comentador da maior parte do Antigo Testamento (Forestier, 2001a: 166-167), Lemaistre de Sacy era um dos principais responsáveis pela tradução da Bíblia feita pelos Solitários de Port-Royal – um projeto que havia sido iniciado em 1657 (Forestier, 2006: 693).

¹⁵⁶ Erudito e rabino de Veneza (1571-1648).

¹⁵⁷ Jean Rohou (2003 : 38) cita o título desta forma. Porém, a data mais antiga da tradução francesa desta obra de Leão de Módena registada no catálogo geral da Biblioteca Nacional de França, o ano de 1674, indica como título o seguinte: *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les juifs*. Ver <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=39302510&idNoeud=1.2.2.1&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> (Consultado em 17/06/2012).

¹⁵⁸ Historiador judeu do século I d. C.

exército próprio, exigindo a morte do usurpador no recinto sagrado, sendo só aí ordenada a sua execução por Joad. À luz da *Poética* aristotélica, a versão de Flávio Josefo tinha a vantagem do desenlace com peripécia e reconhecimento.

De resto, segundo Georges Forestier (2006: 714), não terão sido alheios ao trabalho de Racine, na sua última peça, os modelos de duas tragédias de Pierre Corneille: *Héraclius*, cujo enredo é idêntico ao de *Athalie*,¹⁵⁹ e *Rodogune*, peça na qual a personagem de Cléopâtre apresenta semelhanças notáveis com a personagem de *Athalie*.¹⁶⁰

Mas Georges Forestier (*ibidem*) insiste na importância da obra de Bossuet, o *Discours sur l'Histoire universelle* (1681), como tendo sido um ponto de partida para a criação de *Athalie*, uma vez que nessa obra, lida por Racine, é dado grande relevo à história de Atália e Joás como um exemplo maior dos caminhos impenetráveis da Providência Divina. Aliás, Racine chega a citar esta obra de Bossuet no prefácio de *Athalie* (Racine, 2001: 36). Por seu lado, Marie-Florine Bruneau (1986: 125) não partilha da ótica de Georges Forestier e opta por justificar bizarramente esta citação de Bossuet como uma apropriação interesseira de Racine a fim de garantir a caução das liberdades por ele tomadas, na escrita de *Athalie*, em relação ao texto bíblico¹⁶¹ – alterações que esta crítica julga subversivas (*ibidem*).

Ora *Athalie* foi descrita como a representação da verdade essencial cristã (Rohou, 2005: 111), outrossim manifesta no prefácio da peça através da questão do cumprimento de Deus das suas promessas¹⁶² (Racine, 2001: 36), e como um novo exemplo da análise raciniana da natureza humana (Mongrédién, 1946: 48). Simultaneamente, o estudo de *Athalie* não deverá nunca fazer esquecer que a derradeira peça de Jean Racine foi destinada

¹⁵⁹ « *Héraclius*, l'une des tragédies romaines les plus admirées et les plus imitées de Corneille, avait pour sujet Héraclius reconnu et mis sur le trône : un usurpateur qui décime tous les enfants du souverain légitime ; le plus jeune des enfants (encore à la mamelle) sauvé par sa nourrice, caché aux yeux du tyran pendant de longues années et élevé sous une autre identité ; cet héritier légitime révéle enfin à son peuple qui l'espérait au moment même où le tyran, informé, cherchait à le faire mourir ; le meurtre de l'usurpateur abandonné de tous et le couronnement du souverain. La trame, on le voit, est la même [que celle d'*Athalie*], aussi bien que l'enjeu politique des conflits » (Forestier 2001b : 10).

¹⁶⁰ « *Rodogune*, histoire de la monstrueuse Cléopâtre de Syrie qui, après avoir usurpé le pouvoir en assassinant son mari, tua l'un de ses fils et tenta de faire mourir l'autre pour rester sur le trône. Cette femme, animée d'une passion du pouvoir telle qu'elle en devint, selon les termes de Corneille, une « seconde Médée », ne pouvait qu'être rapprochée d'*Athalie* » (Forestier 2001b : 11).

¹⁶¹ « Cette mention de Bossuet, qui a priori semble gratuite, n'est pas une flatterie supplémentaire. Racine oblige ainsi Bossuet à se porter garant de toutes les libertés qu'il a prises vis-à-vis du texte biblique » (Bruneau, 1986 : 125). Discordar-se-á aqui desta leitura : a legitimação das invenções de Racine é dada pelo valor das outras fontes que utilizou, a par da Bíblia, e não pela citação pontual de Bossuet no seu prefácio.

¹⁶² Referindo-se à apresentação de Racine, no seu prefácio a *Athalie*, do tema da peça – a entronização de Joas e consequente morte de *Athalie* (Racine, 2001: 33) –, Pierre Voltz (1986: 70) interpreta-a como a chave da essência de toda a peça: a concretização da promessa de Deus, entidade suprema que inspira simultaneamente Joad e *Athalie* nos seus atos.

a ser representada apenas para e pelas jovens alunas de Saint-Cyr, cujo teatro musical era, por definição, subsidiário da sua educação religiosa. Assim, e independentemente de *Athalie* expressar a fé pessoal cristã de Racine ou de não ser uma defesa a favor de Port-Royal, como afirma Jean Rohou (2003: 35), procurar-se-á nas páginas seguintes sintetizar o essencial dos resultados analíticos sobre a peça, feitos pela Crítica raciniana. Quando possível, propor-se-ão algumas inferências a partir daqueles resultados que, mau grado diversas barreiras críticas em contrário, poderão favorecer a leitura de *Athalie* enquanto obra a priori articulada com os propósitos educativos estabelecidos na Casa Real de São Luís. De facto, a questão religiosa em *Athalie* é suficientemente importante para que Georges Mongrédien descreva a peça da seguinte forma: « un monument sublime de la pensée chrétienne au XVII^e siècle » (1946: 51).

Neste sentido, torna-se necessária a resenha sucinta dos princípios da educação religiosa instituída em Saint-Cyr, na qual *Athalie* se integraria a partir de 1691, coincidindo com a agudização do movimento de transformação do instituto em convento, iniciado em 1689 (Piéjus, 2000: 547-548). De facto, *Athalie* surgiu já num contexto de profunda mutação interna de Saint-Cyr que visava, acima de tudo, extirpar as tendências profanas e mundanas introduzidas pelas récitas públicas de *Esther*.¹⁶³ Se o valor da razão e da piedade cristã eram as pedras angulares da disciplina e do quotidiano das alunas desde 1686, a dimensão religiosa e a severidade tornaram-se progressivamente hegemónicas a partir de 1689 e até 1699, ano em que a direção de Saint-Cyr começou a abrandar a vigilância e controlo exercidos sobre a comunidade (*idem*: 584). Realmente, as medidas de promoção e enraizamento da devoção e piedade religiosas na comunidade de Saint-Cyr, embora ativas desde a abertura da instituição, conheceram um desenvolvimento exponencial nos anos de 1691-1692, afetando quer o quotidiano das alunas,¹⁶⁴ quer a vida artística da instituição¹⁶⁵ (Piéjus, 2000: 561-583).

¹⁶³ As representações de *Esther* foram um fator preponderante mas não o único na origem dos problemas que perturbavam a Casa Real de São Luís. A presença do quietismo entre as alunas na mesma época, a par da necessidade de Luís XIV obter o reconhecimento da instituição pela Santa Sé, são dois fatores igualmente decisivos para a transformação de Saint-Cyr em convento (Piéjus, 2000: 558-559). Quanto ao quietismo, Maurice Cambier define-o da seguinte forma: « Le quiétisme! Doctrine étrange et séduisante prenant comme point de départ la scène de l'Évangile qui met en cause Marthe et Marie, Marthe l'affairée et Marie, la passive, qui se contente de répandre des parfums sur les pieds du Sauveur et dont celui-ci dit : "Elle a choisi la meilleure part" ! Le Quiétisme conseille à l'être humain de délaisser l'action et les œuvres, de ne pas se préoccuper de la crainte du châtiement ou de l'espérance d'une récompense, mais d'offrir à Dieu son âme « Quiète », affranchie de la vie, sans contact avec les réalités, comme une offrande dépouillée de toute attache. Ainsi libérée, elle vole sur les ailes de l'amour vers Dieu, qui la recueille comme un oiseau abandonné à la dérive et la conduit au gré de sa volonté » (1949 : 44).

¹⁶⁴ Perante as desordens provocadas pelo triunfo de *Esther*, várias das medidas tomadas aboliram a maior parte das liberdades, prerrogativas e privilégios das alunas: afastamento das obras profanas promotoras da

Assim, Robert Mac Bride, que se apoia em documentos tanto anteriores como posteriores a 1692, sintetiza as duas orientações mestras da pedagogia cristã de Madame de Maintenon. Esta pedagogia foi formada ao longo dos anos, em particular durante o período de transformação do instituto em convento, e regulava toda a vida religiosa quotidiana das alunas e damas da Casa de São Luís. A primeira orientação era a defesa do catolicismo ortodoxo (Mac Bride, 1999: 414): proibição e banimento das novidades em matéria religiosa,¹⁶⁶ como o jansenismo e o quietismo, tidas como ameaças à Igreja de Roma; insistência na regularidade das práticas religiosas;¹⁶⁷ cultivo do respeito absoluto por Deus e pelos seus representantes; defesa da submissão aos guias religiosos, como, por exemplo, o confessor; apelo ao ensino do catecismo; recomendação da inspiração do horror pelo mundo profano e pelo pecado nas alunas. A segunda orientação assentava no princípio da formação religiosa sólida e duradoura e não de aparência (1999: 415-416): a recusa e o afastamento das ideias falsas, através de explicações claras acerca da natureza do pecado e de quais os atos verdadeiramente pecaminosos; promoção da piedade religiosa íntegra e não meramente imposta do exterior; prevenção contra a devoção excessiva, a favor da alternância equilibrada entre trabalho, oração, recreio e instrução.

Neste contexto, torna-se evidente que *Athalie* surgiu num período em que se abandonavam as liberdades e experiências inovadoras dos primeiros anos de Saint-Cyr a favor de um novo paradigma educativo e funcional: a ignorância das alunas como forma de proteção; supremacia da piedade religiosa; valorização da obediência e submissão totais (Strosetzki, 1999: 445-446). Ainda assim, a peça permaneceu sempre no repertório do teatro musical da Casa Real de São Luís até ao encerramento desta (Piéjus, 2000: 551). Com efeito, se o teatro musical continuou a ser utilizado ao longo do século XVIII com as

vaidade e das paixões; negligência da cultura do espírito; redução dos enfeites e atavios; imposição da prática do silêncio; redução drástica da prática da música (Piéjus, 2000: 562, 573-574).

¹⁶⁵ O princípio fundamental adotado traduziu-se no aniquilamento do contacto das alunas com o público. O objetivo era triplo: responder às críticas das autoridades eclesiásticas contrárias à prática pública do teatro por jovens nobres; prevenção do orgulho desmedido das alunas; prevenção de novas galanterias com membros do público do sexo masculino (Piéjus, 2000: 576-581).

¹⁶⁶ Segundo Cristoph Strosetzki (1999: 441), Madame de Maintenon viria a insistir particularmente na vigilância e exame de todas as obras e manuscritos que entrassem no convento de Saint-Cyr, de forma a impedir a contaminação da comunidade da Casa pelo contacto com correntes heterodoxas do pensamento cristão. Neste sentido, a ignorância das alunas em matéria de novidades religiosas era garante da sua obediência à Igreja Católica e preservação no bom caminho da fé ortodoxa, ao mesmo tempo que o cultivo da humildade e da simplicidade, aliadas ao repúdio da curiosidade excessiva, as protegiam contra a heresia (1999: 443). De resto, as leituras piedosas passaram a ser fortemente aconselhadas pela direção de Saint-Cyr a partir da transformação do instituto em convento; obras como as de São Francisco de Sales, as *Confissões* de Santo Agostinho, ou o Novo Testamento estavam entre as mais recomendadas às alunas (Piéjus, 2000: 561-562).

¹⁶⁷ Princípio que se materializava na recomendação da presença regular nos serviços litúrgicos e sacramentos, ou da oração matinal como prevenção contra a dissipação (Mac Bride, 1999: 414).

peças da primeira geração (Piéjus, 1999: 477), tal demonstra que, mesmo depois da regularização do instituto em 1692, *Athalie* permaneceu uma peça pertinente para a educação religiosa das alunas, não tendo sido considerada heterodoxa ou sequer menos conveniente para as jovens residentes num convento da ordem de Santo Agostinho (Piéjus, 2000: 563). De resto, Jürgen Grimm (1999: 449-450) refere o acordo generalizado dos críticos literários sobre a ortodoxia teológica e política das duas peças sagradas de Racine, ambas simultaneamente edificantes e lúdicas.¹⁶⁸

Deste modo, é possível passar à síntese dos estudos críticos mais representativos de *Athalie*. No entanto, é forçoso notar que nem sempre a Crítica se detém na análise do texto da peça, preferindo muitas vezes concentrar-se no relato das circunstâncias da sua criação, no contexto do programa educativo da Casa Real de São Luís, e posterior asfixiamento. De resto, quando ocorre, a análise do texto dramático tende a centrar-se na caracterização direta e isolada das personagens, concretizando raramente os respetivos sentidos potenciais e relacionáveis com contexto histórico no qual se integrou a criação da peça. Tal abordagem é, de resto, pouco favorável à exposição analítica da ação da peça.

Na verdade, a descrição crítica das principais personagens de *Athalie* – Joad, Athalie, Joas, Josabet,¹⁶⁹ Abner, Mathan – assenta, normalmente, na exposição sintética da relação destas com a fé religiosa, com o Deus dos Hebreus, com a atribuição de significado aos acontecimentos em função daqueles, e, menos regularmente, com o poder político. Porém, talvez este grupo de personagens se possa perceber como um espectro de atitudes, ou condutas, distintas entre si mas que se exprimem todas, fundamentalmente, através da questão religiosa, com a qual se debatem,¹⁷⁰ em vez de serem reduzidas a uma descrição estanque. A perspetiva aqui adotada é baseada no método de análise proposto por Jean Rohou na sua obra *L'Évolution du Tragique Racinien*. Com efeito, este crítico propõe o estudo da psicologia das personagens racinianas partindo da assunção das mesmas como atitudes em relacionamento, isto é, como diferentes instâncias da problemática, mas sem

¹⁶⁸ Jürgen Grimm afirma: « les critiques sont, pour la plupart, unanimes pour insister sur la parfaite orthodoxie religieuse et politique de Racine dans les deux pièces. Que ce soit Raymond Picard, Jean Rohou, Alain Niderst, Alain Viala ou Jean Dubu, [...] – pour ne citer que ces cinq auteurs, dont l'approche de Racine se fait par des méthodes fort différentes –, aucun ne conteste au dramaturge d'avoir réussi un véritable tour de force » (1999 : 449).

¹⁶⁹ As relações de parentesco entre estas quatro personagens são expostas de forma clara por Jean Rohou (2003: 5): filha dos reis de Israel (Achab e Jézabel), Athalie, rainha de Judá pelo seu casamento como Joram, é a mãe de Ochosias, sucessor de Joram no trono, e avó de Joas. De uma outra união conjugal de Joram, rei de Judá, nasceu Josabet, a esposa de Joad, sumo-sacerdote do Templo de Jerusalém.

¹⁷⁰ Jean Rohou considera até que Deus é a figura que obceca todas as principais personagens (1991: 343).

nunca deixar de reconhecer cada personagem como um ser coerente e verosímil (Rohou, 1991: 9).¹⁷¹

Neste sentido, o confronto de atitudes, ou de atuantes, constitui a problemática da obra dramática, isto é, a sua estrutura teórica (*idem*: 10).¹⁷² Ora os atuantes, cuja importância é variável, não se fixam em meras individualidades distintas, sendo-lhes antes atribuído um papel dinâmico evidente: « les différents pôles de la condition humaine mise en scène » (*ibidem*). Finalmente, o significado da obra é dado pelo conjunto das relações entre os seus fatores constituintes (atuantes e acontecimentos), em ligação com a combinação dos temas (*idem*: 9-10). Esta abordagem é retomada e desenvolvida em *Jean Racine*, « *Athalie* », ¹⁷³ onde Jean Rohou define a tragédia clássica de acordo com a sua metodologia: « Une tragédie classique est l'affrontement de plusieurs actants à travers une série d'événements » (Rohou, 2003: 50). Por conseguinte, aquele crítico identifica o confronto central em *Athalie* na relação de antagonismo entre a concupiscência humana e a legitimidade religiosa, moral e política (*ibidem*).¹⁷⁴

Naturalmente, nem todas as personagens admitem a identificação de uma qualquer atitude que signifique uma filiação de natureza religiosa. Este é o caso de Nabal, confidente de Mathan, e que rejeita tanto Baal¹⁷⁵ como o Deus dos Hebreus:

NABAL Pour moi, vous le savez, descendu d'Ismaël
Je ne sers ni Baal, ni le Dieu d'Israël. (v. 917-918)

¹⁷¹ Aliás, Jean Rohou (2003: 5), em nota de rodapé, alerta para o facto de, na dramaturgia francesa do século XVII, os agentes da ação serem habitualmente designados por « acteurs » e não « personnages ». A distinção entre ambos deve-se ao facto de o segundo termo, psicológico e realista, e predominante na atualidade, incorrer no risco de ser entendido como uma designação sinónima de pessoas, ao passo que o primeiro se caracteriza por ser um termo funcional e dramático. Por outro lado, se os agentes da ação de *Athalie* são apresentados por Racine sob a designação de « Les noms des personnages » (Racine, 2001: 39), tal deve-se à origem bíblica do tema e enredo dramáticos: « il ne s'agit pas ici, pour Racine, d'une fiction, ni d'une légende, ni d'une histoire humaine modifiable, mais de la vérité fondatrice d'une histoire sainte. C'est pourquoi le texte commence par "les noms des personnages", alors que toutes les pièces profanes présentaient la liste des "acteurs" » (Rohou, 2003 : 40).

¹⁷² Relativamente à estrutura prática, esta corresponde à relação entre os acontecimentos – nunca uma sucessão aleatória de acidentes –, isto é, a concretização da problemática (Rohou, 1991: 10).

¹⁷³ É neste volume que Jean Rohou insiste na importância do estudo do sistema de valores, ou estrutura axiológica, da obra dramática de modo a serem determinados os temas e atuantes – elementos fulcrais para a compreensão da obra literária (2003: 42).

¹⁷⁴ Partindo desta constatação, Jean Rohou identifica a violência como uma característica notória em *Athalie* (2003: 50-53). Manifesta tanto na linguagem como nos factos relatados na peça, a violência é justificada por aquele crítico à luz da fonte bíblica e de uma tendência pessoal de Racine, definida pela alternância entre peças galantes e peças marcadas pela violência: « malgré son ambition carriériste de suivre la mode, les triomphes de ses œuvres les plus touchantes sont toujours suivis de sombres violences » (*idem*: 52). O terceiro argumento de Jean Rohou, para a presença da violência, consiste na referência ao seu papel central na peça: « La transgression et sa punition vengeresse, la rébellion sacrée et son triomphe sont ici le nerf de la dramaturgie et des caractères » (*idem*: 52-53).

¹⁷⁵ Deus pagão da Fenícia, país de origem de Jezabel (Racine, 2001: 33), mãe de Atália.

Esta passagem é explicada por Georges Forestier (Racine, 2001: 93), em nota de rodapé, como a expressão da figura do oportunista, alheio às crenças e lutas religiosas. Contudo, talvez não seja despropositado o relacionamento desta apreciação da figura de Nabal com o quadro das atitudes relativas à fé manifestas em *Athalie*. Com efeito, esta personagem secundária ilustra, pelo seu materialismo extremo,¹⁷⁶ a indiferença absoluta pela religião, também ela um efetivo posicionamento em termos de fé, mesmo que se traduza no vazio espiritual preenchido pelos interesses materiais do domínio profano.

Assim, a perceção de diferentes atitudes relativas à fé no Deus dos Hebreus poderá ser relacionada com a educação das alunas da Casa Real de São Luís. De facto, se *Athalie* se propunha como uma peça de entretenimento e de educação para jovens alunas das mais variadas idades, a ilustração de diferentes tipos de relação com a fé cristã, marcados por diferentes consequências, teve certamente um carácter pedagógico significativo e potencialmente inflacionado pelo período de transformação que atravessava Saint-Cyr no final do século XVII. Na verdade, a conclusão de Jean Rohou é perentória acerca do significado educativo da peça: « Il n'y a de valeur qu'en Dieu et en ceux qui se dévouent à lui. Lui seul dirige l'histoire, châtiant les hommes conduits par leurs funestes passions, notamment lorsqu'ils sont au pouvoir » (2005: 99).

Ora logo na primeira cena do Ato I, a personagem de Abner aparece no Templo de Salomão¹⁷⁷ para um longo diálogo, com o sumo-sacerdote Joad, que decorre antes do romper da aurora (v. 160, 605). O dia em causa é o de Pentecostes,¹⁷⁸ o que permite a Abner realizar a evocação dos tempos passados de paz e harmonia (v. 5-12), em profundo contraste com a situação presente marcada pelo poder ímpio de Athalie¹⁷⁹ e pela supremacia do deus pagão Baal (v. 13-20). Os versos referidos contribuem para o papel

¹⁷⁶ Note-se o oportunismo de Nabal perante o projeto de Athalie de executar Joad e substituir o culto do Deus dos Hebreus pelo de Baal no Templo de Salomão (v. 865-867):

« NABAL Et j'espérais ma part d'une si riche proie. » (v. 868)

¹⁷⁷ Georges Mongrédien (1946: 150-151) opta pela leitura da cena como um diálogo iniciado pelas palavras de Abner (v. 1-24), e não um diálogo já em decurso aquando do levantar do pano. Esta segunda opção de leitura é sustentada por Leo Spitzer que interpreta o « Oui » do verso 1 como indicador da abertura da peça a meio de um diálogo (1970: 329).

¹⁷⁸ Segundo Georges Forestier (2001a: 167), na aceção veterotestamentária, o Pentecostes correspondia à festa hebraica das Primícias e à celebração comemorativa da publicação da Lei no Monte Sinai (vide versos 3-4). Embora Jean Racine afirme a escolha desta festa como uma fonte de variações para os cantos do coro (Racine, 2001: 37), Georges Forestier assinala um fito mais significativo em relação à ação da peça: « la Pentecôte juive [...] peut donc légitimement servir de cadre à l'entreprise de Joad qui n'est autre que la restauration de la "Loi" de Moïse face à la tyrannie idolâtre et anti-hébraïque d'Athalie. D'ailleurs les textes soulignent que Joad, après la mort d'Athalie, s'est empressé de rétablir l'antique alliance du peuple de Juda et de son roi avec Dieu, et Racine n'a pas omis cette importante circonstance à la fin de sa tragédie (v. 1803-1806) » (2001a: 167). Toda esta interpretação foi já realizada por Lucien-Gilles Benguigui (1995 : 89).

¹⁷⁹ « Athalie, non moins impie que sa Mère [Jézabel] » (Racine, 2001 : 33).

funcional de Abner enquanto personagem responsável pela exposição¹⁸⁰ (Rohou, 2003: 82), sendo até ao longo desta que Abner se transforma no agente responsável pelo desencadear da ação, uma vez que informa Joad acerca da sua suspeita duma intervenção iminente do Palácio, onde reside Athalie, contra o Templo do Deus dos Hebreus,¹⁸¹ do qual Joad é o principal representante (Forestier, 2001a: 168).

Porém, a par da nostalgia (Rohou, 2003: 95) por uma época em que a manifestação de fé no Deus dos Hebreus se podia fazer abertamente, e de forma coletiva, Abner manifesta temor pelas ameaças que pairam sobre o Templo (v. 21-24), último sustentáculo visível da sobrevivência da religião do Deus dos Hebreus.¹⁸² Mais ainda, é a fé de Abner, simultaneamente sincera¹⁸³ e fraca¹⁸⁴ (Mongrédien, 1946: 105), que é posta em evidência: se a sua fidelidade ao Templo e ao Deus dos Hebreus é autêntica (v. 1-4), o facto de permanecer leal ao poder de Athalie (v. 77, 457-458) demonstra que a sua coragem é quebrada pela sua passividade resignada¹⁸⁵ (Cambier, 1949: 130) e pelo seu derrotismo incapaz de acreditar no cumprimento futuro das promessas de Deus (v. 129-152). Esta

¹⁸⁰ Segundo Gérard Pélissier (1995: 25), elemento constituinte da estrutura interna da tragédia e que se define pela enunciação dos factos necessários à compreensão da intriga.

¹⁸¹ Vide versos 51-60. Com efeito, após a saída de Abner, Joad declara a Josabet que é chegado o momento de entrar em ação (v. 165-169). O papel de comunicador de Abner, acerca do estado da situação no Palácio, é exemplificativo da asserção de Georges Forestier (2001a: 168), que justifica a invenção da personagem de Abner pela necessidade de um agente intermediário entre o Palácio de Athalie e o Templo hebreu. Outros exemplos do papel de intermediário de Abner ao longo da peça são enumerados por Jean Rohou (2003: 82), que considera esta característica da personagem como uma das suas mais importantes. Por outro lado, Pierre Voltz (1986: 73), partindo da indicação da tripla função de Abner (frequentador das cerimónias, mensageiro e oficial de Athalie), declara desconcertantemente que se trata de uma personagem desprovida de espaço funcional próprio.

¹⁸² Aliás, o Templo de Jerusalém era o único espaço considerado legítimo para exercício do culto divino: « Car depuis que le Temple de Salomon fut bâti, il n'était plus permis de sacrifier ailleurs, et tous ces autres Autels qu'on élevait à Dieu sur des montagnes, appelés par cette raison dans l'Écriture les hauts Lieux, ne lui étaient point agréables. Ainsi le culte légitime ne subsistait plus que dans Juda » (Racine, 2001 : 31-32).

¹⁸³ Pierre Voltz afirma : « Abner est un fidèle, [...] c'est un sincère » (1986 : 73). Note-se igualmente que Joad está seguro da fé de Abner no Deus dos Hebreus (v. 201). De resto, a lealdade de Abner ao Templo é perceptível no debate com Mathan sobre o sonho da rainha Athalie (v. 543-582). Com efeito, Maurice Delcroix (1986: 29) assinala a incredulidade de Abner acerca do sonho como um possível meio não só de poupar a vida de uma criança inocente, mas também de proteger os outros fiéis do Templo do Deus dos Hebreus. No entanto, Maurice Delcroix (*ibidem*) perspetiva esta reação de Abner como um paradoxo, o da incredulidade no crente. Poder-se-á talvez antes descrever a atitude de Abner relativamente ao sonho – sintetizada nos v. 559-560, 580-582 – como uma engenhosa desvalorização defensiva a favor da segurança do Templo e dos inocentes, e não forçosamente um sinal de incredulidade.

¹⁸⁴ Esta fraqueza de Abner, mau grado a sua lealdade à Casa de David, foi já sublinhada por Lucien Dubech: « il faut qu'on [...] lui montre [son roi légitime] et qu'on le lui restaure, et pour cette besogne, il faut la foi qui soulève les montagnes, la foi qu'Abner n'a pas et la foi qu'a Joad » (1926 : 281-282).

¹⁸⁵ Já Lucien Dubech havia caracterizado Abner como uma figura ordeira que não ousa infringir a ordem estabelecida: « Abner est un bon général, un bon croyant et un bon citoyen » (1926: 272). Mas tal como os críticos mais recentes, Lucien Dubech não hesita em categorizar Abner como a imagem da passividade: « il a le courage de son opinion sitôt qu'il a le courage d'avoir une opinion » (*idem*: 272-273).

No entanto, tal não implica que Abner seja um mero oficial dos Reis de Judá dominado pela cobardia, mesmo se a sua atitude geral é dominada pela perplexidade e pelo desânimo. Na verdade, Abner é capaz de se revelar heroico quando aceita defender o Templo até à morte (v. 1641-1646), após ter tentado inutilmente persuadir Joad a entregar Éliacin e o tesouro de David à rainha Athalie, como um meio de garantir a salvação do Templo (v. 1588-1640). Mas do mesmo modo que os seus argumentos a favor da entrega de Éliacin são baseados na certeza da derrota,¹⁸⁸ também a heroicidade de Abner parece surgir sem qualquer expectativa de vitória ou de apoio de Deus:

Neste sentido, a conclusão de Jean Rohou (2003: 82) acerca de Abner é perentória: « le brave homme ordinaire, qui ne voit que les apparences et qui ne s'engage pas résolument ». De facto, se Abner, pela sua bondade e lealdade, contrasta com Mathan (*ibidem*), apóstata sacrílego e traiçoeiro (v. 35-50), a sua fé é excessivamente vacilante se comparada com a de Joad. Se Abner opta por uma devoção ao Deus dos Hebreus com concessões, nomeadamente o secretismo¹⁸⁹ e a permanência da lealdade político-militar a

¹⁸⁹ Note-se o facto de Abner visitar o Templo antes da alvorada e o silenciar das suas opiniões face ao poder secular de Athalie (v. 67, 69). Porém, Abner junta-se ao grupo de poucos fiéis que ousam festejar a festa das Primícias (v. 15-16), após o seu diálogo com Joad (v. 163-164). Seria este facto uma prova de relativização da passividade e excessiva discrição religiosa atribuídas à personagem?

JOAD Cette oisive vertu, vous en contentez-vous?
 La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère ? (v. 70-71)

Todavia, a reação de Abner (v. 93-103),¹⁹⁴ ao mesmo tempo que não nega a acusação de Joad acerca da sua fé inativa, escuda-se na desresponsabilização legitimada pela fraqueza e cobardia da maioria, pela falta de sinais visíveis e aparente silêncio de Deus.¹⁹⁵ Esta necessidade de manifestações divinas perceptíveis pelos sentidos – visão e

195 « ABNER Hé que puis-je au milieu de ce peuple abattu ?
Benjamin est sans force, et Juda sans vertu.
[...]

audição – é novamente saliente na resposta de Abner (v. 129-130) à enumeração dos vários sinais recentes da presença de Deus entre os homens, apresentada por Joad (v. 104-128), como se a urgência de respostas no presente não pudesse ser colmatada pelas provas passadas do auxílio divino. Poder-se-ia talvez identificar, nesta expressão da fé dubitativa e pessimista de Abner, a necessidade permanente da evidência continuamente renovada da presença divina, como se a noção abstrata de Deus precisasse de ser materializada aos olhos do crente hesitante se confrontado com a falta de provas palpáveis. Pelo menos, a inconstância humana de Abner poderá ter o efeito do contraste com a paciência e perseverança misericordiosa do Deus dos Hebreus, que decide quando se revela aos homens.¹⁹⁶

Já a personagem de Josabet – princesa,¹⁹⁷ esposa de Joad, e salvadora de Joas durante a carnificina da descendência de Ochosias (v. 241-254) – é descrita como uma figura maternal (Mongrédien, 1946: 105) cuja positividade se opõe à violência homicida de Athalie contra os netos (Rohou, 2003: 82). Esta imagem delicada, de emotividade, timidez e doçura (Cambier, 1949: 130-131) permite a Alain Niderst considerar a esposa do sumo-sacerdote como a encarnação do Bem,¹⁹⁸ embora a descreva como uma personagem insignificante que apenas serve para contrastar com o ardor e intransigência de Joad (1995: 151). Aliás, Maurice Cambier indica o assombro, a admiração e a obediência¹⁹⁹ como os traços fundamentais da relação de Josabet com o seu esposo (1949: 131).

De toda a forma, nem todos os críticos oferecem pontos de vista sobre Josabet que a reduzam à insignificância imputada por Alain Niderst. É o caso de Georges Forestier que, na sua análise da construção do trágico em *Athalie*, atribui à personagem um valor de registo particular e fulcral: « Josabet est l'incarnation scénique du *crescendo* des émotions tragiques que doivent ressentir les spectateurs face aux entreprises des ennemis de Dieu »

Dieu même, disent-ils, s'est retiré de nous.

[...]

Et sa miséricorde à la fin s'est lassée.

On ne voit plus pour nous ses redoutables mains

De merveilles sans nombre effrayer les humains.

L'Arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles. » (v. 93-94, 97, 100-103)

¹⁹⁶ « JOAD

Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants

Un Dieu, tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.

Il sait quand il lui plaît faire éclater sa gloire,

Et son peuple est toujours présent à sa mémoire. » (v. 125-128)

¹⁹⁷ Vide, por exemplo, os versos 165, 619, 965, 1002, 1247 e 1701, nos quais diversas personagens (Joad, Abner, Mathan, Joas) recorrem ao título de princesa quando se dirigem a Josabet.

¹⁹⁸ Alain Niderst chega mesmo a afirmar: « Josabeth [*sic*] est trop bonne » (1995: 151).

¹⁹⁹ Embora não referidos por Maurice Cambier, vejamos os v. 188-190 como um exemplo explícito da obediência e submissão de Josabet a Joad. Seria Josabet um modelo para as alunas de Saint-Cyr, futuras esposas e mães de família?

(2001b: 16).²⁰⁰ Esta leitura é reforçada por Jean Rohou, que interpreta o papel emotivo dos coros na peça como próximo do de Josabet (2003: 97), uma personagem cujo estilo discursivo é dominado pela emotividade e pautado por sucessivas exclamações e interrogações (*idem*: 95).

Com efeito, esta ligação de Josabet ao temor é, na verdade, o traço mais frequentemente identificado pelos críticos para a sua caracterização. O seu alarmismo (Cambier, 1949: 131), se a distingue de Joad (Rhou, 2003: 82), não impede, no entanto, segundo Georges Mongrédien (1946: 105), o heroísmo da personagem em situação de perigo.²⁰¹ Ora neste sentido, a fé de Josabet parece caracterizar-se pela firmeza, mas é simultaneamente permeável ao medo perante os acontecimentos ou fatores adversos.²⁰² Tal não é redutível ao derrotismo permanente e perceptível em Abner, embora Jean Rohou (2003: 49) indique a oscilação entre o medo e a esperança como um traço comum a Josabet e a Abner, e que permite a ambos uma clara diferenciação face ao sumo-sacerdote Joad, quando a ele comparados.

Na verdade, é necessário reconhecer que a fé de Josabet está firmemente ancorada na oração e na crença no Deus dos Hebreus (v. 195-196, 421-424, 632, 855-856, 1669-1672), distinguindo-se, portanto, do desalento do oficial Abner. Por outro lado, Josabet nunca é temerária ou desafiadora dos inimigos do Templo, a ponto de por vezes assumir como certa a superioridade do poder destes (v. 209-225, 1701-1703), devendo Joad lembrar-lhe o poder absoluto de Deus (v. 226-228).²⁰³ O receio de Josabet face à adversidade e ao perigo não é, porém, motivado pela cobardia, mas sim pela busca prudente de segurança e de refúgio quando convencida da gravidade da situação na qual se encontra, como por exemplo a cena 6 do Ato III. Nessa situação particular, estando convencida da revelação do segredo que envolve a identidade de Éliacin (v. 1044-1048), Josabet propõe a sua fuga para o deserto com Joas (v. 1059-1065) ou o refúgio junto do rei de Israel, Jéhu (v. 1066-1076), sob o argumento da compatibilidade entre a fé sem soberba e a prudência:

²⁰⁰ Para a indicação ordenada de exemplos específicos deste papel funcional de Josabet na estética da peça, ver a enumeração efetuada por Georges Forestier (2001b: 16-17).

²⁰¹ Ver, por exemplo, os versos 260-264: em troca da preservação de Joas, Josabet aceita o eventual sacrifício da sua pessoa por Deus.

²⁰² Esta fraqueza de Josabet é logo detetável logo após a sua primeira entrada em cena (Ato I, cena 2), quando confrontada com a decisão de Joad de revelar a verdadeira identidade de Éliacin (Joas):

« JOSABET Hélas! De quel péril je l'avais su tirer !
 Dans quel péril encore il est prêt de rentrer !

JOAD Quoi ? Déjà votre foi s'affaiblit et s'étonne ? » (v. 185-187)

²⁰³ « JOAD Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous ? » (v. 226)

JOSABET

Dieu défend-il tout soin et toute prévoyance?
Ne l'offense-t-on point par trop de confiance? (v. 1079-1080)

Assim, talvez a atitude fundamental representada por Josabet em relação à fé seja precisamente a da condição humana desconhedora dos desígnios divinos e, por isso, sujeita à angústia e ao receio. Mas, simultaneamente, estes nunca se podem sobrepor à esperança na Providência Divina, como exemplifica a personagem da princesa, atemorizada mas heroica pela fé, e como sintetiza plenamente Joad:

JOAD

Vos larmes, Josabet, n'ont rien de criminel.
Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel. (v. 265-266)

No que diz respeito a Mathan, Alain Niderst, se declara Josabet como a encarnação do Bem na estrutura e dinâmica de *Athalie*, também identifica o sacerdote de Baal como a encarnação do Mal (1995: 151).²⁰⁴ Mathan é um apóstata cujo ódio contra o sumo-sacerdote do Templo de Salomão (Mongrédién, 1946: 105) constitui, pelo menos, um dos móveis da sua ação, embora a verdadeira natureza deste não possua o mesmo nível de clareza. Para Maurice Cambier, a causa da ação nefasta de Mathan contra o Templo (v. 40-50, 601-609, 877-880) reside na busca de vingança pela não obtenção da tiara de sumo-sacerdote, então na posse de Joad (1949: 129).²⁰⁵ Porém, este mesmo crítico, sem explorar a questão, reconhece que o sacerdote de Baal sofre com o receio que ainda experimenta face ao Deus dos Hebreus (*idem*: 129-130).

Ora a presença de sentimentos negativos em relação ao Deus dos Hebreus, posteriores e indissociáveis da apostasia de Mathan, é fundamental para a compreensão da relação do sacerdote idólatra (v. 854) com a fé, e independentemente do facto de Georges Forestier considerar a personagem dotada de poucas nuances (Racine, 2004: 1724).²⁰⁶ De

²⁰⁴ Na mesma linha, Jean Rohou (1991: 357) indica Mathan como a figura mais demoníaca de toda a peça. Todavia, a oposição nuclear entre Mathan e Josabet, sugerida por Alain Niderst, é apenas um exemplo das diferentes propostas de pares antagónicos que a Crítica vê nas personagens de *Athalie*. Com efeito, existem outras leituras diversas acerca de Mathan relativamente a este ângulo de análise. Por exemplo, Roland Barthes (1979: 127) opõe os dois sacerdotes, Joad e Mathan, como mais uma manifestação da dualidade do confronto presente na peça, ao passo que Jean Rohou (1991: 357) perspetiva nesta mesma oposição o confronto entre o renegado (Mathan) e o servo de Deus (Joad). Quanto à antítese entre Mathan e Abner, defendida, como já referido, por Jean Rohou (2003: 82), Lucien Dubech afirma: « Mathan est la dernière figure tracée par Racine de l'ambitieux, du flatteur, du politique sans scrupule et trop adroit, comme Abner est la dernière figure du serviteur loyal, du militaire impolitique, scrupuleux et maladroït » (1926 : 297).

²⁰⁵ Maurice Cambier chega mesmo a afirmar: « Pour [...] [Mathan], le conflit se circonscrit dans un duel à mort entre le Grand-Prêtre et lui-même » (1949 : 129).

²⁰⁶ Georges Forestier (Racine, 2004: 1724) justifica esta apreciação pela brevidade do papel e da presença de Mathan em cena e, possivelmente, pela facto de Jean Racine escrever para jovens alunas.

facto, se a traição passada de Mathan contra o Deus dos Hebreus se deveu à ambição²⁰⁷ (Rohou, 1991: 355), a satisfação plena desta, com a escolha daquele para sacerdote do recém-criado templo de Baal (v. 945-954), não conseguiu afastar do seu pensamento a memória do Deus do Templo de Salomão:

MATHAN

Toutefois, je l'avoue, en ce comble de gloire
Du Dieu que j'ai quitté l'importune mémoire
Jette encore en mon âme un reste de terreur. (v. 955-957)

Na sua leitura dos versos 956-957, Leo Spitzer atenta no adjetivo « importune » e interpreta-o como um indicador da motivação profunda de Mathan contra o Templo: « Racine nous suggère que si Mathan est hostile au Dieu des Juifs, c'est seulement parce que le souvenir de son reniement lui est "importun", c'est-à-dire indésirable » (1970: 247). Com efeito, o terror (v. 957) e remorsos (v. 962) de Mathan estão na base do seu desejo de destruição do Templo como um meio de libertação do medo da entidade divina que não consegue esquecer e deixar de recluir²⁰⁸ (Niderst, 1995: 150). Aliás, segundo Jean Rohou (1991: 357), se o não esquecimento de Deus, por Mathan, é a causa da busca do seu aniquilamento, também é a origem da perturbação que o sacerdote de Baal ressentia extemporaneamente face ao anátema que lhe lança Joad quando o expulsa do Templo (v. 1034-1043).²⁰⁹

Assim, mais do que a simples rivalidade contra Joad pelo poder e pela grandeza, o ódio de Mathan contra o sumo-sacerdote explica-se por este ser o representante da religião abandonada, como assinala Georges Forestier (Racine, 2004: 1724). Neste sentido, Roland Barthes (1979: 130) considera a relação de Mathan com o Deus dos Hebreus como baseada na agressão. Efetivamente, toda a ação do sacerdote de Baal é descrita por Jean Rohou

²⁰⁷ « MATHAN

Né Ministre du Dieu qu'en ce Temple on adore,
Peut-être que Mathan le servirait encore,
Si l'amour des grandeurs, la soif de commander
Avec son joug étroit pouvaient s'accommoder.
Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle
De Joad et de moi la fameuse querelle,
Quand j'osai contre lui disputer l'encensoir,
Mes brigues, mes combats, mes pleurs, mon désespoir ?
Vaincu par lui, j'entrai dans une autre carrière,
Et mon âme à la Cour s'attacha toute entière. » (v. 923-932)

²⁰⁸ « MATHAN

Heureux! si sur son Temple achevant ma vengeance,
Je puis convaincre enfin sa haine d'impuissance,
Et parmi le débris, le ravage, et les morts,
À force d'attentats perdre tous mes remords. » (v. 959-962)

²⁰⁹ Referindo-se à angústia que domina Mathan, Jean Rohou afirma: « son angoisse a senti la véracité des terribles prédictions de Joad » (1991: 357).

(1991: 356-357) como marcada pela habilidade e perfídia contra Joad,²¹⁰ representante supremo do Deus dos Hebreus, e pelo maquiavelismo cínico.²¹¹

Particularmente relevante para esta leitura do ódio e temor de Mathan face ao Templo e ao Deus dos Hebreus é a análise que Maurice Delcroix produz acerca do papel desempenhado pelo sacerdote de Baal na interpretação do sonho de Athalie (1986: 30-31). Na sua ótica, Mathan não hesita em utilizar arditamente a linguagem dos levitas,²¹² por ele praticada outrora, de modo a melhor atizar a fúria da rainha contra o Templo de Salomão, que o apóstata deseja ver destruído. Esta estratégia contribui para a imagem da aparente credulidade de Mathan no sonho de Athalie, o que, para Maurice Delcroix, pode ser exatamente o primeiro passo daquele na realização do seu objetivo de encolerizar a soberana. Porém, este crítico alerta para a forte possibilidade de Mathan acreditar verdadeiramente no sonho aziago da rainha: « le menteur pourrait bien se prendre à son mensonge, et [...] retrouver devant l'avis du ciel une part de sa crainte d'autrefois » (*idem*: 31).²¹³

²¹⁰ « MATHAN

Vous savez pour Joad mes égards, mes mesures,
Que je ne cherche point à venger mes injures,
Que la seule équité règne en tous mes avis. » (v. 551-553)

Esta passagem, que espelha a falsa imparcialidade de Mathan, é um exemplo da concretização dos versos 45-50, nos quais Abner descreve a Joad a perfídia do sacerdote de Baal junto de Athalie:

« ABNER

Il affecte pour vous une fausse douceur.
Et par là de son fiel colorant la noirceur,
Tantôt à cette Reine il vous peint redoutable,
Tantôt voyant pour l'or sa soif insatiable,
Il lui feint, qu'en un lieu, que vous seul connaissez,
Vous cachez des trésors par David amassés. »

A perfídia de Mathan não se circunscreve, porém, na sua atuação contra Joad. Com efeito, o sacerdote de Baal recorre à hipocrisia ardilosa quando anuncia a Josabet a exigência da rainha da entrega de Éliacin como refém (v. 963-978). Realmente, Mathan apresenta-se como uma vítima capaz de perdoar a injustiça de Joad (v. 972-974) e como uma figura conciliadora e favorável ao Templo (v. 967, 971), mas impotente face à tirania de Athalie (v. 977), quando, na verdade, Mathan é o único instigador da ordem da soberana, como revela o próprio nos versos 888-900.

²¹¹ Como exemplo do maquiavelismo, Jean Rohou evoca os versos 562-570, pertencentes à cena 5 do Ato II, a do sonho de Athalie, e ao longo dos quais Mathan apresenta a suspeita sobre Éliacin como argumento suficiente para a condenação à morte da criança (v. 562, 570), ao mesmo tempo que defende o direito dos soberanos à ação célere a favor da sua segurança, e independentemente da legalidade judicial (v. 567-569). A propósito destas considerações do sacerdote apóstata, Lucien Dubech escreve: « Mathan, qui parle au nom de la raison d'État privée de ses supports moraux » (1926 : 291). De resto, Jean Rohou afirma que a utilidade funcional de Mathan em *Athalie* reside, em grande parte, na demonstração do papel dos maus conselheiros e bajuladores nos crimes dos reis, o que permite consequentemente a atenuação parcial da carga negativa da personagem de Athalie (1991: 357).

²¹² Maurice Delcroix destaca os versos 557-558:

« MATHAN

Le Ciel nous le fait voir un poignard à la main.
Le Ciel est juste et sage et ne fait rien en vain. »

²¹³ Esta sugestão de Maurice Delcroix não é partilhada por Georges Forestier (2001b: 19-20), que considera que o sacerdote de Baal não acredita nem suspeita da identidade do jovem Éliacin enquanto membro da família real de David. Com efeito, este crítico identifica em *Athalie* recursos dramáticos típicos da tragédia de identidade, isto é, cujo enredo implica a ignorância de uma ou mais personagens acerca da identidade de uma ou outras personagens (*idem*: 17), e propõe a integração da ação de Mathan no grupo daqueles recursos:

Por outro lado, esta hipótese de leitura de Maurice Delcroix acerca da possibilidade de Mathan acreditar objetivamente no sonho da rainha poderá ser articulada com a profunda apreensão de Mathan em relação ao Templo porque o valor de presságio contido naquele mesmo sonho, no caso de se vir a concretizar, significará não só a morte de Athalie, mas também a extirpação do culto de Baal e do seu sacerdote. Os diversos esforços de Mathan para incitar a soberana ao esmagamento do Templo (v. 602-609, 888-894) seriam, pois, uma forma de prevenir a própria destruição do apóstata pelo Deus dos Hebreus renegado mas por ele ainda tão temido.

Assim, poder-se-á afirmar que a apostasia de Mathan está longe de ter sido bem-sucedida ou sincera porque, da mesma maneira que o sacerdote do deus Baal não acredita nesta divindade pagã (v. 919-922), também lhe é impossível esquecer o Deus dos Hebreus por ele renegado. Na verdade, a satisfação da ambição do poder em Mathan²¹⁴ não consegue substituir-se à sua devoção passada pelo Deus dos Hebreus, que o novo sacerdote de Baal traiu.²¹⁵ Ora neste sentido, não seria a atitude de Mathan, no âmbito da questão da fé, a manifestação da perturbação gerada pelo abandono deliberado de Deus, aliada à demonstração do vazio espiritual após a satisfação das ambições terrenas? Impossibilitado de conciliar a busca do Reino de Deus com a busca dos bens profanos (v. 923-926), Mathan também não é capaz de ser indiferente à religião,²¹⁶ contrariamente ao caso de Nabal (v. 918). Daí a necessidade de apaziguamento da sua consciência culpada (v. 955-962) mas que se contenta com a destruição da dimensão material de Deus entre os homens:

utilizando a criança do sonho de Athalie como pretexto, o sacerdote de Baal pretende apenas apressar a destruição do Templo e de Joad (*idem*: 19-20), sem suspeitar da veracidade das suas acusações, que apresentam Éliacin como um instrumento, seja dos Céus contra Athalie (v. 607-608), seja de Joad na amotinação dos revoltados contra a rainha ímpia (v. 888-892). Daí que as mentiras de Mathan contribuam para a função dramática de ironia presente na peça, precisamente porque materializam o perigo em que se encontra Joas, personagem cuja identidade é insuspeitada pelo sacerdote de Baal mas por ele utilizada nas suas maquinacões contra o Templo (*idem*: 20).

²¹⁴ Referindo-se à sua eleição para sacerdote de Baal, Mathan declara:

« MATHAN Par là je me rendis terrible à mon Rival,
 Je ceignis la tiare, et marchai son égal. » (v. 953-954)

Vide ainda o v. 925. De facto, a ambição de Mathan visa a busca do poder e da grandeza, e não a obtenção de bens e riqueza materiais, como afirma erradamente Jean Orcibal (1950: 70). Este crítico sustenta a sua afirmação em nota de rodapé com os versos 48 (o texto indica o v. 47, mas trata-se evidentemente de uma gralha) e 868 que, porém, dizem respeito à cobiça e avidez material de Athalie e Nabal, respetivamente. Também John Campbell, em *Questioning Racine's Tragedy*, refere o interesse material de Mathan no tesouro escondido no Templo, embora sem indicar qualquer passagem da peça como prova textual da sua afirmação (2005: 190).

²¹⁵ Note-se, a este propósito, a afirmação de Roland Barthes: « [Mathan] ne trouve que vide en dehors de la légalité qu'il a rejetée » (1979 : 130).

²¹⁶ Referindo-se aos versos 956-957, nos quais Mathan admite e revela a permanência da inquietação no seu espírito pela recordação do Deus dos Hebreus renegado, Maurice Delcroix afirma: « l'ancien rival de Joad va jusqu'à cet aveu, qui dut transporter d'aise les dévots » (1986: 31).

Embora a destruição do culto do Deus dos Hebreus visasse o estabelecimento, no Templo de Salomão, do culto de Baal (v. 865-867), o triunfo de Mathan seria, pois, duplicado, como indicam os versos acima citados, pelo apagamento de todas as manifestações materiais da divindade atraçoada. Esta procura do aniquilamento do visível como fonte de pacificação do espírito contrasta com a leitura proposta da personagem de Abner. Se Abner precisa de renovadas materializações da presença divina para reavivar a sua fé titubeante, Mathan necessita antes de apartar do seu olhar a materialização do Deus dos Hebreus (o Templo) para se libertar do temor religioso que ainda o atormenta.

Finalmente, é necessário lembrar que a apostasia de Mathan é uma invenção da inteira responsabilidade de Jean Racine (Racine, 2001: 39),²¹⁷ tanto mais que o Tragediógrafo poderia perfeitamente ter mantido a figura de Mathan tal como é apresentada nas Sagradas Escrituras, e cuja ação contra o Templo se explicaria simplesmente pela rivalidade do sacerdote de Baal contra o culto do Deus dos Hebreus, monoteísta e hostil a qualquer outra divindade. Assim, poder-se-á talvez interpretar a invenção de Racine, em torno de Mathan, como uma estratégia dramática capaz de evidenciar uma outra atitude, distinta da das outras personagens, no que concerne à experiência da fé e que seria particularmente instrutiva para as alunas de Saint-Cyr: o espelhar do destino dos que abandonam o caminho de Deus a favor da vã perseguição das paixões do mundo e dos seus efêmeros triunfos, ambos incapazes de colmatar o vazio criado na alma humana que conheceu Deus e, depois, Dele se alienou.

Todavia, se a negatividade da personagem de Mathan é evidente, Athalie²¹⁸ é verdadeiramente a figura ímpia que atravessa, presencialmente ou não, toda a peça. Aliás, a importância da rainha homicida, desafiadora do Deus dos Hebreus e executada sob a ação do sumo-sacerdote Joad, é confirmada não só por Jean Racine,²¹⁹ mas também pelos

²¹⁷ Georges Forestier alerta em nota de rodapé: « Ni *II Rois* (XI, 18), ni *II Chr.* (XXII, 17), ni Flavius Josèphe (*Antiquités judaïques*, IX, VII, 4) ne parlent de Mathan comme d'un prêtre juif qui aurait embrassé une autre religion ("apostat"): il est simplement désigné comme "prêtre de Baal". Racine put ainsi imaginer une ancienne rivalité avec le Grand Prêtre Joad et lui prêter une rancune personnelle » (Racine, 2001: 39). A apostasia de Mathan não está, pois, de modo algum explícita ou implícita nas fontes utilizadas por Racine.

²¹⁸ Se Georges Forestier (2004: 1723-1724) descreve Mathan como uma personagem provavelmente formada no mesmo padrão de Aman (personagem da primeira peça sagrada de Racine, *Esther*), Charles Mazouer estabelece antes uma ligação de criação dramatúrgica entre Aman e Athalie: « L'Aman de Racine, dans *Esther*, qui est comme un premier crayon de son Athalie » (1992: 128).

²¹⁹ Justificando o título da tragédia no respetivo prefácio, Jean Racine escreveu: « Elle a pour sujet, Joas reconnu et mis sur le Trône; et j'aurais dû dans les règles l'intituler Joas. Mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'Athalie, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre

autores da Crítica que se detêm naturalmente numa análise mais detalhada desta personagem. Simultaneamente, as leituras críticas em torno de Athalie abrangem diferentes perspetivas que ultrapassam muitas vezes o quadro da peça enquanto tragédia bíblica destinada ao entretenimento e formação religiosa das alunas da Casa Real de São Luís, chegando até a serem incompatíveis com os princípios implementados nesta instituição.

Na verdade, Athalie é apresentada por Abner e Joad, logo na primeira cena da peça, como uma soberana contrária ao culto do Deus dos Hebreus (v. 13-14), hostil a Joad e a Josabet – representantes da religião julgada rebelde e da família real legítima (v. 27-34) –, gananciosa (v. 48), usurpadora do trono (v. 72-73) e ainda autora da chacina da descendência do rei Ochosis (v. 138-142): cinco traços que consubstanciam a negatividade total da personagem, seja a nível religioso, político ou de carácter, e que justificam a relação de antagonismo mantida pelos fiéis ao Templo de Salomão com a rainha estrangeira, adoradora de Baal e filha de Jezabel, sendo estes últimos oriundos da Fenícia (Racine, 2001: 33).²²⁰ Nestes parâmetros, a figura de Athalie – opressora do povo eleito e por isso destruída pelo Deus dos Hebreus, defensor dos inocentes (Mazouer, 1992: 134) – é alvo de reprovação dentro do universo da peça. Decerto, esperava-se também que Athalie fosse censurável aos olhos do público constituído por jovens alunas educadas cristãmente e num período de imposição da piedade religiosa e obediência em Saint-Cyr.

titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la Pièce » (2001 : 33).

²²⁰ O sumo-sacerdote declara abertamente a Josabet esta incompatibilidade:

« JOAD Autant que de David la race est respectée,
 Autant de Jézabel la fille est détestée. » (v. 271-272)

Por seu lado, Mathan relata a revolta e lamentação dos Levitas face à construção do templo de Baal:

« MATHAN Enfin au Dieu nouveau qu'elle avait introduit
 Par les mains d'Athalie un Temple fut construit.
 Jérusalem pleura de se voir profanée.
 Des enfants de Lévi la troupe consternée
 En poussa vers le Ciel des hurlements affreux. » (v. 945-949)

Simultaneamente, se os fiéis ao Deus dos Hebreus têm motivos de revolta contra a soberana, também esta é naturalmente oposta à religião do reino de Judá, como considerou já Lucien Dubech: « Tant par son père l'impie Achab que par sa mère étrangère Jézabel, elle est hostile au culte national » (1926: 279). Aliás, nas ocasiões em que Athalie se refere à religião e representantes do Deus dos Hebreus, o seu discurso nunca revela respeito por eles, como demonstram os seguintes exemplos, nos quais se sublinham os indícios identificados como potencialmente reveladores do menosprezo da soberana:

« ATHALIE Et tout ce vain amas de superstitions,
 Qui ferment votre Temple aux autres Nations.
 [...]
 Et pourquoi ? Pour venger je ne sais quels Prophètes,
 Dont elle [Jézabel] avait puni les fureurs indiscretes.
 [...]
 Laisse là ton Dieu, Traître [...] » (v. 453-454, 715-716, 1739)

No entanto, vários críticos optam por relativizar esta imagem de Athalie, presente na peça, através do realce valorizador do seu papel político e militar,²²¹ descrito pela própria rainha na cena 5 do Ato II (v. 470-484, 593-597). Tal é o caso de Roland Barthes que descreve o governo de Athalie sobre o reino de Judá como fundamentalmente positivo e mais meritório do que o que considera tratar-se de fanatismo por parte dos principais defensores do Templo de Salomão:

[Athalie] aime la richesse, elle sait gouverner, pacifier, au besoin se faire libérale, laisser coexister des dieux ennemis ; bref elle a le sens de l'*imperium* ; sa largeur de vue politique fait contraste avec le fanatisme du parti-prêtre, dont le petit Roi [Joas] est entièrement le produit et l'instrument. (1979 : 131)

Neste contexto interpretativo, a proposta de acolhimento do jovem Éliacin por Athalie (v. 691-698) é analisada por Roland Barthes (1979: 131-132) como uma proposta leal de reconciliação entre as duas fações antagónicas mas que é brutalmente rejeitada por Joad²²² – o sumo-sacerdote favorável à lógica da vingança que culminará na execução da soberana de espírito conciliatório.

Esta perspetiva de enaltecimento da personagem da rainha estrangeira é retomada nomeadamente por Alain Niderst que defende Athalie como o modelo da monarca déspota esclarecida (1995: 149), capaz de estabelecer o seu poder, de exercer a justiça²²³ e de tolerar os hebreus responsáveis pela morte dos seus pais:²²⁴ « Athalie incarne donc la

²²¹ Esta invenção de Jean Racine é justificada por Éric Van der Schueren à luz da perspetiva aristotélica: « Que, par ailleurs, Athalie se targue de la paix et de la prospérité dont jouit son règne, répond à une finalité qui la qualifie dans son rôle de tyran. Aristote, dans sa *Politique* (VIII, 9), faisait de la bonne gestion de la *polis* par le tyran la « feinte » qui devait l'excuser de son irrespect des lois de la cité » (1992 : 50).

²²² Para reforçar a sua perspetiva, Roland Barthes afirma : « On sait que Joad est le Refus même » (Barthes, 1979 : 131). Porém, Jean Rohou critica severamente este tipo de afirmações de Roland Barthes com exemplos análogos: « Parfois, l'auteur de *Sur Racine* nous rend subrepticement complices de son dogmatisme, présenté comme évidence familière : "l'on sait combien, chez Racine, la parole est sexualisée" (p. 95) ; "il s'agit ici de cet Eros sororal, dont on sait qu'il est essentiellement fidélité, légalité, mais aussi impuissance à naître, à devenir homme" (p. 97) ; "on sait que la rupture de la Légalité est le mouvement qui mine la psyché racinienne" (p. 121) » (2000 : 398).

²²³ Alain Niderst afirma: « Elle n'a fait que son devoir en exterminant les descendants de David » (1995: 149). No entanto, Lucien-Gilles Benguigui insiste na falácia que constitui o argumento de Athalie para se vingar nos seus netos: « les raisons invoquées par Athalie sont complètement illogiques : si Athalie voulait se venger, elle aurait dû le faire sur celui qui a tué, c'est-à-dire Jéhu. Mais sur ses petits-enfants ? » (1995: 86). Neste sentido, Lucien-Gilles Benguigui indica um motivo político como o móbil que conduziu Athalie a eliminar os descendentes da Casa de David: o objetivo de integrar o reino de Judá, sem sucessores para o seu trono, no reino de Israel (*idem*: 87).

²²⁴ Lucien-Gilles Benguigui alerta para o caráter espúrio do argumento da morte injusta dos pais de Athalie: « Athalie ment. Son père n'a pas été assassiné mais est mort au combat. Quant à sa mère Jézabel, si elle est condamnée ce n'est pas seulement pour avoir voulu "venger je ne sais quels prophètes" (comme dit Athalie) mais c'est d'une part pour les avoir poursuivis systématiquement et d'autre part pour une conduite bien répréhensible [...]. Qu'on se rappelle le fameux épisode de la vigne de Nabot et comment Jézabel a fait tuer Nabot et s'est appropriée son bien (Rois I, ch. 21) » (1995 : 86). Quanto à morte de Acab em combate,

politique lucide, sans scrupule dans le choix des moyens, mais finalement dévouée à l'intérêt général. Elle n'est même pas dépourvue d'humanité » (*idem*: 150). Este êxito político e pacificador da rainha usurpadora permite até a Manuel Couvreur (1992: 24) a sugestão de uma possível identificação do Rei-Sol com aquela,²²⁵ no contexto da celebração do monarca francês como promotor da paz dos povos e da guerra apenas defensiva.

Também Marie-Florine Bruneau opta pela leitura crítica promotora da personagem de Athalie em detrimento das personagens leais ao Deus dos Hebreus. Interpretando a última peça de Jean Racine como a sua única verdadeira tragédia (1986: 119), Marie-Florine Bruneau justifica esta avaliação pela identificação da peça como uma obra moderna que, desconectada da intenção teológica da sua fonte bíblica, questiona a legitimidade do poder sagrado e político e onde duas forças se confrontam – a afirmação do Deus absoluto e a afirmação do Eu –, sem que ocorra o triunfo do primeiro ou o conformismo do segundo (*idem*: 121): « Surgie de la légende biblique, Athalie, l'être moderne, affirme sa volonté et prépare la mort de Dieu » (*idem*: 119).

Neste sentido, a novidade ideológica contida na peça terá conduzido Jean Racine a desenvolver estratégias diversas que assegurariam a veiculação da mensagem subversiva proposta (*idem*: 125),²²⁶ sendo uma daquelas a apresentação de Athalie como uma personagem cuja positividade autoproclamada contradiz a versão dos factos dos seus inimigos (*idem*: 127). Por exemplo, o êxito político-militar da rainha, descrito nos versos 470-484, é perçecionado por Marie-Florine Bruneau como um ataque dirigido contra a imagem de Deus: « Si ce portrait ne parvient pas à rendre illégitime la loi de Dieu et le choix de ses protégés, il parvient malgré tout à afficher son arbitraire » (*idem*: 128). Existem, igualmente, outros elementos identificados como favoráveis a Athalie (*idem*: 128-131): a majestade sem orgulho e sem fraqueza;²²⁷ magnanimidade face aos opositores hebreus;²²⁸ expressão de sentimentos filiais e de dor;²²⁹ plena justificação dos seus crimes pela lei de talião e pela legítima defesa;²³⁰ tolerância religiosa do Templo de Salomão,²³¹

Georges Forestier também a refere em nota de rodapé para comentar o curioso verso 711, no qual Athalie alude ao massacre de Achab (Racine, 2001: 81).

²²⁵ Manuel Couvreur declara: « Louis XIV devait se sentir proche de cette reine pacificatrice » (1992 : 24).

²²⁶ Referindo-se a *Athalie*, Marie-Florine Bruneau afirma: « le choix du texte, le titre, les justifications données dans la préface, constituent-ils tout un contexte par lequel on voit déjà que les préoccupations intimes de l'auteur ne correspondent pas à celles qu'il avoue » (1986 : 125).

²²⁷ Com indicação dos versos 465-467 (Bruneau, 1986: 128).

²²⁸ Com indicação dos versos 595-598 (Bruneau, 1986: 129).

²²⁹ Com indicação dos versos 501-506 (Bruneau, 1986: 129).

²³⁰ Com indicação dos versos 720, 723-724 (Bruneau, 1986: 130). Aliás, Marie-Florine Bruneau, partindo dos versos 109-118, compara desfavoravelmente os atos de violência cometidos pelo povo hebreu em nome

em contraste com o fanatismo dos seus inimigos; capacidade de piedade;²³² capacidade de ponderação e de sabedoria.²³³ Finalmente, a conjugação destas características permite a Marie-Florine Bruneau atingir uma conclusão análoga às de Roland Barthes e de Alain Niderst, ao mesmo tempo que antecipa a referida sugestão de leitura de Manuel Couvreur de um paralelo entre Athalie e Luís XIV: « En somme, le portrait que Racine nous fait d'Athalie est celui du monarque idéal qui aurait pu servir de modèle à Louis XIV. Quant au peuple choisi et à Dieu, bien que légitimes, ils emportent peu de suffrages » (*idem*: 131).

Ora é possível integrar estas leituras críticas de engrandecimento e valorização da personagem de Athalie no balanço efetuado por Jean Rohou na sua obra *Jean Racine : bilan critique* acerca da receção da peça no século XX. De facto, Jean Rohou salienta que se *Athalie* foi alvo de elogio generalizado e de raríssimas críticas negativas até meados do século XX²³⁴ (2005: 111-112), esta situação evolui posteriormente no sentido da concentração da atenção dos críticos na grandeza de Athalie, semelhante a Prometeu, e em contraponto ao fanatismo repressivo de Joad, representante de Deus:

[...] la plupart des commentateurs saluent la grandeur prométhéenne d'Athalie, dont il n'y avait pas trace dans la Bible, non plus que de son esprit de tolérance, directement opposé à l'exclusivité du Dieu jaloux [...]. Sa faiblesse même, la pitié, les remords dont Dieu se sert pour la perdre la rendent sympathique. Certes elle est criminelle, mais parce qu'une vengeance légitime et nécessaire [...] l'a obligé à rendre « meurtre pour meurtre » (v. 720). (*idem*: 113)

Uma outra leitura, de molde psicanalítico,²³⁵ é proposta por Roland Barthes para a compreensão da personagem da rainha e traduz-se na seguinte asserção: Athalie é uma

do seu Deus com os de Athalie: « Les meurtres de Dieu, bien que qualifiés de miracles par Joad, surpassent en nombre ceux d'Athalie et les égalent en horreur » (*idem*: 126).

²³¹ Com indicação dos versos 593-594, 680-687 (Bruneau, 1986: 130-131).

²³² Com indicação dos versos 651-654 (Bruneau, 1986: 131).

²³³ Com indicação dos versos 611-614 (Bruneau, 1986: 131).

²³⁴ Sobre o acolhimento crítico de *Athalie* Jean Rohou declara: « Rarement œuvre fut exaltée comme l'a été celle-ci des origines à 1930 » (2005 : 111).

²³⁵ Embora não se integrando exclusivamente na abordagem psicanalítica, Roland Barthes reconhece-se devedor desta corrente no texto de abertura do volume *Sur Racine*, referindo-se em particular ao primeiro capítulo deste, « L'homme racinien », onde se encontra a sua análise de *Athalie*: « La première [étude] (*L'Homme racinien*) a paru dans l'édition du Théâtre de Racine publiée par le Club français du Livre. Le langage en est quelque peu psychanalytique, mais le traitement ne l'est guère ; en droit, parce qu'il existe déjà une excellente psychanalyse de Racine, qui est celle de Charles Mauron, à qui je dois beaucoup ; en fait, parce que l'analyse qui est présentée ici ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien [...]. Ce que j'ai essayé de reconstruire est une sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique : structurale dans le fond, parce que la tragédie est traitée ici comme un système d'unités (les "figures") et de fonctions ; analytique dans la forme, parce que seul un langage prêt à recueillir la peur du monde, comme l'est, je crois, la psychanalyse, m'a paru convenir à la rencontre d'un homme enfermé » (1979 : 9-10). Referindo-se ao trabalho de Roland Barthes em *Sur Racine*, Lucien-Gilles Benguigui afirma :

personagem sexualmente perturbada por Joas, o que conduz à aparição da sua feminilidade, uma vez que se trata de uma figura fundamentalmente viril²³⁶ (1979: 25): « [Athalie] peut *changer*, redevenir femme sous l'action d'Éros (car c'est bien le lien qui l'unit à Joas: un *charme*, une fascination d'amour) » (*idem*: 131).²³⁷ No entanto, Jean Rohou, que considera o recurso à sexualidade em *Sur Racine* como excessivo (2000: 392-395),²³⁸ opta por classificar esta leitura como muito discutível (*idem*: 393).²³⁹

Também Marie-Florine Bruneau não se limita à apresentação de Athalie como uma figura politicamente modelar e em luta contra a opressão de Deus. De facto, para Marie-Florine Bruneau, a soberana surge como a personagem representante da liberdade total e da autonomia face ao sistema patriarcal (1986: 125). Partindo da constatação da luta arcaica entre o patriarcado e o matriarcado (*idem*: 132-133), Marie-Florine Bruneau descreve o trabalho de Racine em *Athalie* nesta questão particular (*idem*: 133-134): colocação da legitimidade, da história, da intolerância, do totalitarismo, da crueldade e da repressão sob a égide do patriarcado, representado por Joad; posicionamento da crueldade em caso de legítima defesa, da tolerância, da paciência, do usufruto de bens materiais e da valorização da sensualidade sob a égide do matriarcado, representado por Athalie – « la mère mythique, archaïque et puissante » (*idem*: 134). Mas neste confronto a rainha está destinada à destruição – nova derrota do matriarcado²⁴⁰ –, após ter sido excluída pelo povo hebreu não só pela sua impiedade, mas também pelo seu sexo: « elle est femme et [...] échappe à la domestication patriarcale et à la symbolisation monothéiste » (*idem*: 135).

Estes três tipos de perspetivas acima apresentados – a valorização de Athalie como modelo positivo, a leitura psicanalítica e a leitura na ótica dominante de género – são

« ses analyses vont se situer à un niveau où se font sentir les influences de la psychanalyse et du structuralisme » (1995 : 51).

²³⁶ « Athalie, la plus virile des femmes raciniennes » (Barthes, 1979 : 25).

²³⁷ Alain Niderst retoma momentaneamente esta ideia de Barthes: « Quand la vieille reine s'attendrit presque amoureusement à [l]a vue [de Joas] » (1995 : 154).

²³⁸ Note-se a seguinte afirmação de Jean Rohou: « Cet essai *Sur Racine* cherche également à impressionner par un usage fréquent et abusif de la sexualité » (2000 : 392).

²³⁹ Incluindo citações do texto em causa de Roland Barthes, Jean Rohou declara: « Selon Barthes, la motivation principale de plusieurs personnages [raciniens] de premier plan est “la « scène » érotique”, “fantasme érotique” que “le voyeur” se remémore “dans une sorte de transe”. Il qualifie ainsi [...], ce qui est bien discutable, “[...] le songe d'Athalie” » (2000 : 393). Jean Rohou não é, todavia, contrário às leituras da crítica literária que incluem a sexualidade: « J'accorde qu'il faut systématiquement chercher la dimension sexuelle de la littérature, puisque c'est une fiction qui met en scène nos problèmes en des transpositions imaginaires, et que la sexualité, surtout aux époques qui la censurent, constitue une partie de nos problèmes et de nos transferts fantasmatiques souvent déguisés. Mais faut-il tout ramener à cela – tout et le contraire de tout –, au risque de ne rien voir d'autre et de se contredire ? » (*idem*: 394).

²⁴⁰ Marie-Florine Bruneau afirma: « Le texte racinien montre comment le meurtre historique de la reine Athalie se double du meurtre psychique de la femme. Au-delà de la lutte dynastique et religieuse, Athalie meurt d'être femme » (1986 : 134).

essenciais para a compreensão da receção crítica de *Athalie* na segunda metade do século XX. Todavia, estas perspetivas concretizam algumas das dificuldades criadas pela Crítica se se pretender explorar quais os objetivos pedagógicos da peça no quadro da educação ministrada em Saint-Cyr. Na verdade, a Casa Real de São Luís – dominada pelos rigores da obediência e da piedade religiosa nos anos posteriores à estreia de *Esther* – preparava as alunas para o casamento ou para a vida conventual e educava-as de modo a integrarem-se convencionalmente na sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII. Nestas circunstâncias, estava, pois, fora de questão a promoção de leituras da peça que incitassem à emancipação revolucionária da condição feminina no contexto social do Antigo Regime. De resto, a formação religiosa dada às alunas não visava dispô-las a favor da perceção valorizadora da personagem de Athalie, rainha ímpia, criminosa, cúpida, opressora da religião do verdadeiro Deus e usurpadora de um trono pertencente à Casa de David – na qual nasceria o Messias. Na verdade, se os críticos racinianos são unânimes em descrever o teatro de Saint-Cyr como educativo e religioso, vários dos seus estudos revelam uma Crítica evasiva se confrontada com a questão da fé, ou então mais preocupada em enaltecer os inimigos do Deus dos Hebreus, percecionado como castrador e incompreendido por falta de conhecimento das Sagradas Escrituras e da cultura judaico-cristã. Neste ponto, o alerta lançado por Lucien-Gilles Benguigui é particularmente relevante: « *Athalie* est une pièce qui nécessite, pour sa bonne compréhension, la connaissance des textes bibliques. Sans se référer à ce contexte la tragédie est difficilement compréhensible » (1995 : 85).

Por outro lado, dever-se-á ter em conta a especificidade de *Athalie* – a única peça do teatro musical de Saint-Cyr que recorre ao conceito de antimitelo (Piéjus, 2000: 615).²⁴¹ Com efeito, a direção da Casa Real de São Luís pretendia que a prática teatral das alunas fosse didática e moral (*idem*: 32), recorrendo para isso a histórias portadoras de bons exemplos de conduta a imitar pelas educandas – objetivo mais importante do que a catarse das paixões (*idem*: 272). Ora Athalie é um caso excepcional porque se trata de uma personagem principal que congrega em si a criminalidade e a impiedade, embora seja devidamente punida com a morte. Realmente, Athalie, sem comprometer a moralidade da peça, é antimitelar ao demonstrar o oposto do comportamento correto e dos valores morais recomendados pela doutrina cristã. Esmagada pelo Deus dos Hebreus, a

²⁴¹ « À Saint-Cyr, la moralité était entendue dans un sens restrictif, la totalité du spectacle devant tendre à montrer le droit chemin. *Athalie* constitue à cet égard une exception remarquable, parce qu'elle renoue ouvertement avec la notion d'antimitelo. Racine retrouvait avec le personnage terrible de la reine l'idée développée dans la préface de *Phèdre* selon laquelle la moralité de la pièce était sauve, par-delà la figure de l'héroïne » (Piéjus, 2000 : 615).

personagem reúne um conjunto de traços que não deveriam ser imitados pelas jovens espectadoras de Saint-Cyr, mas mantém, precisamente, um valor de antimodelo instrutivo. Aliás, não havia já Plutarco,²⁴² no tratado *De audiendis poetis*,²⁴³ declarado a utilidade de elementos imorais nas obras poéticas, outrossim por ele defendidas como necessárias à formação dos jovens?

L'abeille donc, comme le veut sa nature, va chercher sur les fleurs les plus âcres et les épines les plus rudes le miel le plus doux et le plus apprécié ; de même les enfants, si l'on observe les règles convenables pour les nourrir de poèmes, apprendront à tirer d'une manière ou d'une autre même des détails suspects d'immoralité et d'inconvenance quelque sens profitable et utile. (1987 : 134)

Para lá de as alunas de Saint-Cyr poderem apreender Athalie nos moldes propostos por Plutarco, o conceito de antimodelo possibilita, assim, a compreensão da instrução e moralidade imanentes à personagem da única rainha de Judá.²⁴⁴

Realmente, existem outras leituras na Crítica que favorecem a análise da figura da Athalie raciniana em toda a sua extensão de negatividade no universo da peça, como é o caso de Georges Mongrédien que, na sua breve descrição das personagens, define a rainha pela sua ambição do poder e pelo seu orgulho (1946: 105). E, efetivamente, Athalie tem acesso aos meios e forças materiais (*idem*: 106) inerentes à coroa, ao mesmo tempo que o seu orgulho se manifesta extraordinariamente no desfecho da peça, quando a soberana recusa a derrota e desafia Deus através da maldição que lança a Joas²⁴⁵ (*idem*: 107).

Simultaneamente, esta imagem de poder e de soberba – cristalizada nos versos 465-484 – é quebrada pela hesitação e desorientação da rainha,²⁴⁶ pela sua superstição face ao

²⁴² Autor grego do século I e II, a sua obra divide-se em dois grandes grupos: as *Vidas Paralelas* e as *Obras Morais*. Filósofo de orientação platónica, Plutarco foi ainda sacerdote de Apolo em Delfos.

²⁴³ Integrado nas *Obras Morais* de Plutarco, este tratado defende o papel da poesia na educação dos jovens, ao mesmo tempo que demonstra a utilidade da arte literária na busca do conhecimento.

²⁴⁴ Detalhe já assinalado por Lucien Dubech: « [Athalie] est la seule reine qui ait régné en Judée » (1926 : 279).

²⁴⁵ « ATHALIE
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.
[...]
Qu'il règne donc ce Fils, ton soin, et ton ouvrage.
[...]

Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa Mère.
Que dis-je souhaiter ? Je me flatte, j'espère,
Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta Loi,
Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
Conforme à son Aïeul, à son Père semblable,
On verra de David l'héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton Autel,
Et venger Athalie, Achab, et Jézabel. » (v. 1774, 1780, 1783-1790)

Georges Mongrédien conclui : « Athalie, avant de périr, n'a plus qu'à proclamer son espérance d'une vengeance qu'elle attend du vainqueur même de la journée » (1946 : 110).

²⁴⁶ « NABAL
Mais que veut Athalie en cette occasion ?

JOAD Confonds dans ses conseils une Reine cruelle.
 Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle
 Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
 De la chute de Rois funeste avant-coureur. (v. 291-294)²⁵⁰

D'où naît dans ses conseils cette confusion ?
[...]
Qui fait changer ainsi ses vœux irrésolus ? » (v. 861-862, 869)

A estas interrogações, Mathan responde:
« MATHAN
Ami, depuis deux jours je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette Reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme,
Elle flotte, elle hésite, en un mot elle este femme. » (v. 870-876)

²⁴⁷ Maurice Cambier (1949: 127) sustenta esta alusão à superstição de Athalie com o verso 487:
« ATHALIE
Un songe (Me devrais-je inquiéter d'un songe ?) »

²⁴⁸ Em resposta à sugestão de regresso ao Palácio por Agar, a rainha afirma:
« ATHALIE
Non, je ne puis, tu vois mon trouble, et ma faiblesse.
Va, fais dire à Mathan qu'il vienne, qu'il se presse.
Heureuse, si je puis trouver par son secours
Cette paix que je cherche, et qui me fuit toujours ! » (v. 435-438)

²⁴⁹ Note-se a constatação da própria Athalie:
« ATHALIE
Impitoyable Dieu, toi Seul as tout conduit.
C'est toi, qui me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée,
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage. » (v. 1774-1779)

²⁵¹ Note-se que também Charles Mazouer indica o sonho como uma intervenção direta de Deus no espírito de Athalie (1992: 128).

soberana e consequente despertar da sua cólera contra o Templo de Salomão (v. 51-56).²⁵² O sonho é, pois, o fator primeiro (*idem*: 122-123) que inicia o processo de desintegração do espírito de Athalie, até então determinada e hábil,²⁵³ para a conduzir à destruição e restabelecer a Casa de David no trono de Judá. Portanto, o sonho de Athalie representa mais um exemplo da presença do Deus dos Hebreus entre os homens, lamentada por Abner como se desaparecida (v. 97-103) mas tão visível para Joad (v. 104-128).²⁵⁴ Ainda assim, e espantosamente, John Campbell (2005: 184) manifesta o seu menosprezo audacioso pela importância do sonho ao afirmar que o comportamento de Athalie só é determinado pela influência de Mathan. Este não reconhecimento do papel do sonho na ação de Athalie é, de resto, acompanhado pela consideração desse elemento como insuficiente para a justificação da intervenção divina: « At the very least, [...] the dream provides shaky evidence for any argument that sees *Athalie*, and Athalie, as the visible expression of God at work » (*idem*: 185).

É, no entanto, Jean Rohou quem funde a dupla percepção crítica de Athalie – a sua positividade político-militar e a sua negatividade ímpia e criminosa – no sentido de explorar a respetiva atitude representada pela personagem no plano moral e religioso. Esta proposta de análise é desenvolvida tanto na obra *L'Évolution du Tragique Racinien*, como em *Jean Racine, « Athalie »*.

Assim, em *L'Évolution du Tragique Racinien*, Jean Rohou constata a grandeza e profundidade da figura de Athalie, semelhante a Prometeu (1991: 359): a crença da soberana na legitimidade da vingança perpetrada sobre seus netos e contra o Deus dos

²⁵² Ainda que, como afirma Roland Barthes, Athalie se constitua como uma inimiga pessoal do Deus dos Hebreus (1979: 130), a própria soberana declara ter tolerado pacificamente o Templo e os seus representantes até ao presente da ação (v. 593-597), sendo, assim, o sonho a causa da sua súbita e renovada ira (v. 598). Com efeito, mesmo desconhecendo a identidade da criança avistada em sonho (v. 508-514), Athalie sabe que o significado ameaçador deste último provém do Deus dos Hebreus (v. 498-499). Por seu lado, Lucien-Gilles Benguigui interpreta a atitude de Athalie em relação ao Templo como um ato baseado na consciência do papel da Casa de David na preservação da Lei do Deus dos Hebreus: « On peut comprendre pourquoi Athalie ne s'est attaquée ni aux prêtres fidèles à Dieu ni à la pratique du culte dans le Temple (ce qui l'a fait passer pour tolérante aux yeux de R. Barthes). En l'absence de roi du royaume de Juda, elle s'attend tout simplement à une dégénérescence de la fidélité à Dieu et il n'y a aucune nécessité de persécuter la poignée d'attardés qui fréquentent le Temple. Ce n'est que lorsqu'elle pressent un danger de ce côté qu'elle met son armée de Tyriens en route. Mais, on le sait, il est déjà trop tard » (1995: 91-92).

²⁵³ Lucien Dubech declara: « Jusqu'au bout, [...] [Athalie] va agir au rebours de son caractère ; elle sera imprudente, attendrie, irrésolue ; elle va temporiser, ménager son ennemi, hésiter, et elle finira par tomber désarmée dans un piège » (1926 : 286).

²⁵⁴ Por seu lado, Georges Forestier insiste na leitura do sonho enquanto estratégia dramática funcional no contexto da sua defesa de *Athalie* como uma tragédia de identidade (2001b: 17-20). Nesta perspetiva crítica, o sonho permite a preparação do encontro entre a rainha e Éliacin, ao mesmo tempo que evita a comparação do menino com Ochosias – o que ocorrerá no Ato V (v. 1771) – porque o espírito de Athalie se encontra concentrado no reconhecimento da criança do sonho no rosto do jovem Éliacin, ficando consequentemente adiada a revelação da identidade deste (*idem*: 18).

Hebreus destruidor da Casa de Achab (*idem*: 360-361); a ausência de culpabilidade no seu espírito (*idem*: 363); a sua audácia final, no desafio de Deus pela maldição lançada a Joas, como um aspeto gerador da atração de muitos leitores por esta personagem (*idem*: 361).²⁵⁵ Simultaneamente, aquele crítico distingue nesta imagem de força e soberba de Athalie várias fraturas perigosas (*idem*: 360-362): fraqueza, perturbação, remorsos e piedade.²⁵⁶ Estes são traços de humanidade que, provocados pela intervenção do Deus dos Hebreus, conduzirão a personagem à sua destruição (*idem*: 362).²⁵⁷

Esta leitura é desenvolvida na obra *Jean Racine, « Athalie »*, na qual Jean Rohou aborda o contraste entre a imagem passada de poder e a imagem presente de hesitação e temor que dominam a rainha. Através da abordagem analítica da psicologia da personagem – defeitos, qualidades e perturbação no presente da ação –, Jean Rohou nota, desde logo, a riqueza da personalidade dramática de Athalie se comparada com a inexistência de dados a esse nível nas fontes utilizadas por Racine (2003: 59). Deste modo, Jean Rohou identifica primeiramente os defeitos de Athalie (2003: 59-60): orgulho, soberba,²⁵⁸ impiedade, avidez de poder e riqueza, violência homicida e imperiosa.²⁵⁹ Quanto às qualidades da rainha, Jean Rohou descreve-as como os meios de concretização prática da sua avidez (2003: 60-61): intrepidez, clarividência, habilidade político-militar, exercício da justiça como um dever moral baseado na lei de talião, a fim de justificar a execução dos filhos do rei Ochosias. Estas qualidades são perdidas na perturbação interior experienciada por Athalie, causada pelo Deus dos Hebreus, no presente da ação (2003: 61). Por

²⁵⁵ Em *Jean Racine, « Athalie »*, Jean Rohou reafirma esta ideia: « beaucoup de lecteurs modernes ont de la sympathie pour cette héroïne prométhéenne écrasée par un Dieu cruel » (2003 : 61).

²⁵⁶ Vide os versos 651-654 a propósito da piedade em Athalie.

²⁵⁷ Lucien Dubech escreveu: « Athalie pitoyable, c'est Athalie désarmée » (1926 : 293). Porém, esta indicação da piedade de Athalie, reafirmada por autores como Jean Rohou (1991: 362) e Marie-Florine Bruneau (1986: 131) é refutada por Georges Forestier na sua defesa de *Athalie* enquanto tragédia de identidade (2001b: 17-20). Este crítico propõe uma outra leitura do verso 654 (*idem*: 19), considerando que a forte emoção de Athalie aquando do seu encontro com Éliacin corresponde a um apelo do sangue – elemento tradicional na personagem vítima da dissimulação da identidade de uma outra personagem que é sua parente. Neste sentido, a reação de Athalie é, efetivamente, a da perturbação causada pelo laço familiar insuspeitado, mas é confundida pela rainha com um sentimento de piedade (*ibidem*). Na verdade, Georges Forestier parece reduzir o comportamento de Athalie a uma reação extemporânea ditada pelos laços familiares, não sendo, pois, capaz de admitir a possibilidade da personagem sentir piedade para lá dos laços de sangue. Além disso, a própria Athalie reconhece ser sensível à piedade, a ponto de ter necessitado de a asfixiar para poder perpetrar o homicídio dos seus netos (v. 723-724).

²⁵⁸ Em nota de rodapé, Jean Rohou define assim esta característica: « C'est-à-dire pleine d'une prétentieuse suffisance, ce qui est l'erreur et le péché par excellence de la créature, qui n'a sens, bonheur ni valeur que dans sa dévotion à son Créateur » (2003 : 59). Ainda acerca da soberba, notem-se os versículos 12 e 13 do capítulo 10 do *Livro do Eclesiástico*: «O princípio da soberba do homem é renegar a Deus, e ter o seu coração afastado do Criador; porque o princípio de todo o pecado é a soberba. Aquele que nela se compraz espalha maldições, e por fim será a sua ruína. Por isso é que o Senhor lhe infligiu tremendos golpes, e o destruiu para sempre.»

²⁵⁹ Referindo-se a este conjunto de características, Jean Rohou afirma: « C'est-à-dire les manifestations les plus révélatrices de ceux que domine l'amour de soi-même » (2003 : 60).

consequente, Athalie transforma-se numa soberana hesitante, insegura, vulnerável face à perturbação provocada pelo encontro com Éliacin, mas também tolerante e inclinada à piedade (*ibidem*).

De qualquer forma, Jean Rohou apresenta, em ambas as obras, conclusões que se correspondem. Num primeiro momento, Athalie é analisada como um pólo da problemática humana (1991: 367-368): representante das tendências más do ser humano, a rainha ímpia encarna os falsos valores do mundo através da sua revolta contra o estatuto de criatura e contra Deus. Por consequência, a sua execução traduz-se num desfecho justo e salutar (*idem*: 367),²⁶⁰ no qual uma revolta orgulhosa é punida severamente (*idem*: 362). Posteriormente, Jean Rohou acentua esta perceção de Athalie – a rebelde a Deus (2003: 59) – para a constituir como o pólo da concupiscência e do amor centrado no Eu, por oposição ao pólo do amor de Deus²⁶¹ (*idem*: 62).²⁶²

Ora uma vez que Jean Rohou considera a punição do orgulho e revolta de Athalie como uma lição moral fundamental contida na peça (1991: 362), tal poderá ser relacionado com o ensino da religião em Saint-Cyr. Realmente, a Casa Real de São Luís, em particular depois de *Esther*, promovia a submissão espiritual das alunas a Deus e aos seus representantes e tinha como propósito formar jovens mulheres no catolicismo ortodoxo que, por sua vez, não incluía interrogações acerca da condição da criatura humana face a Deus, seu Criador. Aliás, se a sobriedade e a simplicidade eram traços dominantes do quotidiano em Saint-Cyr, certamente que também se esperava da parte das alunas singeleza

²⁶⁰ Jean Rohou afirma: « la tragédie d'Athalie est aussi l'épopée salutaire de la lignée du Christ et de tous ses disciples : il n'est plus temps de s'apitoyer sur la misère des êtres de passion » (1991 : 367).

²⁶¹ Este antagonismo integra-se na hipótese de leitura de Jean Rohou apresentada na mesma obra, *Jean Racine*, « Athalie »: a identificação, em *Athalie*, da visão do homem proposta pela antropologia agostiniana (2003: 64-67). Para uma exposição mais desenvolvida da antropologia agostiniana, no contexto do estudo da vida e obra de Jean Racine, vide o capítulo 10 do volume *Avez-vous lu Racine?* (2000: 247-293), de Jean Rohou, em particular as páginas 260-272. Referindo-se ao teatro raciniano, Jean Rohou escreve: « Que le fânetome de la théologie "janséniste" soit absent d'une œuvre qui est d'un ordre tout différent, ne prouve nullement que cette œuvre n'exprime pas, sous des métaphores fatalistes ou mythologiques, l'anthropologie morale augustinienne » (*idem*: 261). Independentemente da aceitação ou não desta proposta crítica de Jean Rohou acerca de *Athalie*, dever-se-á sublinhar o modo dignamente modesto com que este crítico termina a apresentação da mesma em *Jean Racine* « Athalie »: « Mais on ne doit pas réduire un tel chef-d'œuvre à une seule interprétation » (2003: 76).

²⁶² Jean Rohou identifica ainda três outros fatores de ordem funcional justificadores da complexidade evolutiva do caráter de Athalie (2003: 61-62). Antes de mais, a necessidade de contrabalançar a presença das personagens de Joad e Joas, fiéis a Deus: « Racine a certainement voulu éviter un manichéisme moral simpliste et un déséquilibre de l'œuvre » (*ibidem*). O segundo relacionado com a necessidade de realce da evolução dramática: « [Racine] était habile de souligner au début la force de l'héroïne, puis de la réduire à la faiblesse, pour lui redonner une intense vigueur au dernier moment » (2003 : 62). O terceiro expresso no jogo dos defeitos e qualidades como conducentes à destruição da soberana.

e humildade perante Deus, assim como uma conduta respeitadora da sua Lei.²⁶³ Assim, a personagem de Athalie não poderia, por consequência, ser entendida de outra forma que não a de um antimodelo: figura ímpia, desafiadora da ordem divina, o seu fim é, inevitavelmente, o da punição máxima após o sacrifício da possibilidade de redenção porque, até ao dia da sua morte, a soberana defenderá sempre a legitimidade dos seus crimes (v. 465-467, 709-730). Com efeito, Charles Mazouer refere que a personagem de Athalie é precisamente o meio escolhido por Racine para demonstrar o destino dado aos adversários do Deus dos Hebreus (1992: 128).

Aliás, a morte de Athalie – um tiranicídio (Van der Schueren, 1992: 50-51) – não poderia deixar de possuir um significado político-religioso no contexto das lutas entre o poder secular de Luís XIV e o poder espiritual do Papado na França do século XVII.²⁶⁴ De facto, Jean Rohou (2003: 71-73) já demonstrou que Racine interpretava a morte de Athalie como justificada essencialmente pela sua impiedade religiosa e não tanto pelos seus crimes políticos. Jean Rohou alude até aos versos 278-280²⁶⁵ como uma ousadia do Tragediógrafo contra Luís XIV, então em conflito com a Santa Sé (*idem*: 73). Neste sentido, *Athalie* seria uma peça audaciosa no contexto de um regime absolutista com fortes tendências galicanas. Realmente, o que a peça parece ter proposto às jovens alunas de Saint-Cyr foi a superioridade do poder religioso sobre o poder político, isto é, a necessidade de se ser fiel e leal a Deus e ao rei, mas rigorosamente nessa ordem hierárquica.

²⁶³ Note-se, de resto, que uma das jovens do coro, na cena 6 do Ato IV, sintetiza justamente a ação dos inimigos do Deus dos Hebreus como orientada para a libertação dos homens da sua Lei:

« TOUT LE CHŒUR Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés ?

UNE VOIX SEULE

C'est à toi que dans cette guerre
Les flèches des Méchants prétendent s'adresser.
Faisons, disent-ils, cesser
Les Fêtes de Dieu sur la terre.
De son joug importun délivrons les Mortels.
Massacrons tous ses Saints. Renversons ses Autels.
Que de son Nom, que de sa gloire
Il ne reste plus de mémoire.

Que ni lui, ni son Christ ne règnent plus sur nous. » (v. 1476-1485)

Ora Lucien-Gilles Benguigui esclarece a consequência da libertação das criaturas da Lei divina: « L'abandon du Dieu unique s'accompagne aisément de l'abandon de la loi morale » (1995 : 89-90). Naturalmente, o ensino religioso de Saint-Cyr pretendia o culto de Deus e a aplicação dos seus preceitos morais. Esta ligação entre culto e conduta está também patente em *Athalie* segundo aquele crítico e sintetizada na seguinte ideia: « on ne peut louer Dieu et en même temps ne pas appliquer la loi morale » (*idem* : 90).

²⁶⁴ Ver a súmula de Jean Rohou (2003: 24-28) acerca da questão do tiranicídio a par dos conflitos entre o poder religioso e o poder político na França dos séculos XVI e XVII.

²⁶⁵ « JOAD

Il faut que sur le trône un Roi sot élevé,
Qui se souvienne un jour qu'au rang de ses Ancêtres
Dieu l'a fait remonter par la main de ses Prêtres [...]. » (v. 278-280)

Outras passagens da peça que denotam a necessidade de submissão dos reis a Deus poderão ser detetadas nos v. 178 e 1275-1282.

Por outro lado, no que diz respeito à relação particular da personagem de Athalie com a questão específica da fé, a sua atitude é habitualmente escamoteada pela Crítica que, como já demonstrado, opta por destacar o caráter e a evolução comportamental da figura da rainha sem se referir a este domínio particular, que é o da relação do sujeito como a divindade. Contudo, existe uma passagem, na cena 5 do Ato II, ao longo da qual Athalie relata a Mathan e Abner a sua reação após a repetição do sonho pressagiador de morte:

ATHALIE

Lasse enfin des horreurs dont j'étais poursuivie
J'allais prier Baal de veiller sur ma vie,
Et chercher du repos au pied de ses Autels.
Que ne peut la frayeur sur l'esprit des mortels !
Dans le Temple des Juifs un instinct m'a poussée,
Et d'apaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée.
J'ai cru que des présents calmeraient son courroux,
Que ce Dieu, quel qu'il soit, en deviendrait plus doux.
Pontife de Baal, excusez ma faiblesse. (v. 523-531)

Na sua leitura valorizadora da personagem de Athalie, Marie-Florine Bruneau, parecendo ignorar o verso 526, interpreta os versos 527-528 como uma indicação clara da vontade da rainha de buscar a conciliação com o Deus dos Hebreus – nova demonstração da sua tolerância religiosa e aceitação da diversidade de credos (1986: 132).²⁶⁶ Por seu lado, Georges Forestier (2001b: 18) assume exclusivamente o sonho de Athalie como o passo crucial para o encontro da soberana com Éliacin. Já Jean Rohou (2003: 122-123), para lá de o assinalar como causa da perturbação presente da rainha e como anúncio do desfecho da peça, indica o sonho como a origem do fascínio da soberana por Éliacin.

Contudo, se é certo que o sonho de Athalie é a causa primeira da entrevista daquela com o seu neto insuspeitado, é forçosa a constatação de que o encontro só surgiu como hipótese exequível após a ida da rainha ao Templo, onde vê Éliacin em pessoa pela primeira vez e o identifica como sendo a criança do sonho (v. 532-540). Por sua vez, a ida ao Templo é ditada pela reação de Athalie ao sonho atormentador (v. 523-531), o que significa que, se o sonho é a causa primeira do encontro, a vontade de aplacar a ira do Deus dos Hebreus foi a causa imediata de dar a conhecer a existência real e próxima da criança ameaçadora. No entanto, o silêncio da Crítica acerca dos versos 523-531 – cruciais para a compreensão da ida de Athalie ao Templo – é praticamente total.

²⁶⁶ Marie-Florine Bruneau afirma : « Le texte de Racine, en opposant les juifs et Athalie, pose le problème de l'intransigence et de la tolérance. Pour Athalie, il ne s'agit pas d'un combat de son dieu contre le leur. Pour elle, l'absolutisme du dieu des juifs relève de la bizarrerie » (1986 : 132).

De facto, o verso 526 revela que a motivação de Athalie para a sua ida ao Templo não se prendia com qualquer tipo de tolerância ou harmonia religiosa, ditadas por motivos de pacificação política. O medo face ao sonho inquietador (v. 523, 526) parece ser, verdadeiramente, a causa que move a rainha – soberana novamente vacilante e incapaz de manter a fidelidade ao deus Baal (v. 531), por sua vez impotente face ao terror provocado pela divindade dos Hebreus (v. 524-528). Subitamente privada da segurança da sua soberba, Athalie é movida por um intuito puramente objetivo – o apaziguamento do Deus dos Hebreus através de oferendas (v. 529-530) –, e não está de modo algum preocupada com o verdadeiro conhecimento da Lei do Deus desconhecido (v. 530). Neste sentido, seria talvez possível identificar aqui uma nova atitude face à fé, distinta das anteriormente apresentadas – as de Nabal, Abner, Josabet e Mathan – e que se caracteriza pela aproximação calculista a Deus. Com efeito, a decisão de Athalie de ir ao Templo fazer oferendas à divindade não é mais do que a manifestação de uma crença no Deus dos Hebreus que apenas busca o conforto espiritual e o cessar do receio da punição mortal anunciada por um sonho – tudo isto através do ato totalmente exterior da prática de oferendas. Assim, mesmo sem se saber se a rainha chegou ou não a fazer as oblações, a punição exemplar de Athalie no desfecho da peça, causada pela sua soberba e impiedade, demonstra perfeitamente a inutilidade das preces dirigidas a Deus por aqueles que apenas são movidos pelo medo ou pela dúvida quanto à verdadeira extensão do poder divino no cumprimento das suas sentenças e da sua Lei.

Ora esta conduta de Athalie não poderá ter deixado de constituir um verdadeiro antímodo para as alunas de Saint-Cyr que, como já descrito, eram educadas no sentido de desenvolverem boas práticas religiosas de forma íntegra e não por rotina, conveniência ou hipocrisia devota. Sem dúvida, era objetivo da direção da Casa Real de São Luís preparar as alunas para percursos de vida nos quais fossem tementes a Deus e não limitadas à devoção de aparência, à procura de consolo divino apenas em situações de desventura, ou ao arrependimento e busca do perdão somente quando afligidas pelo medo da morte, terrena e eterna.²⁶⁷ O próprio coro do Ato I, após cantar a magnificência (v. 311-322), as dádivas (v. 323-350) e os milagres de Deus (v. 351-362), denuncia todos aqueles que se aproximam do Senhor apenas por medo ou interesse:

²⁶⁷ Talvez não seja despropositado aqui relacionar estes princípios educativos com o versículo 1 do capítulo 12 do *Livro do Eclesiastes*: «Lembra-te do teu Criador nos dias da tua juventude, antes que venham os dias maus e cheguem os anos, dos quais dirás: “Não sinto prazer neles” [...]»

UNE AUTRE
VOIX SEULE

Vous, qui ne connaissez qu'une crainte servile,
Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer ?
[...]
Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits,
Et ne l'aimer jamais ? (v. 363-364, 369-370)

Quanto às personagens de Joas e Joad, assim como a figura do Deus dos Hebreus, a avaliação analítica estabelecida pelos autores da Crítica varia principalmente na mesma amplitude que a leitura da personagem de Athalie, isto é, entre propostas de crítica condenatória ou de afirmação de positividade benéfica.

Tal é, efetivamente, o caso de Joas, única ocorrência de uma criança no teatro trágico francês segundo Georges Mongrédien (1946: 105)²⁶⁸ que, de resto, não tece mais comentários especificamente dirigidos a esta personagem. Por seu lado, Maurice Cambier (1949: 131) descreve brevemente Joas como uma criança submissa e bem-educada, mas não consegue impedir-se de insinuar que o menino apenas desempenha um papel para o qual foi preparado, propondo assim os pais adotivos, Joad e Josabet, como figuras manipuladoras.²⁶⁹ Este último aspeto antecipa, mas apenas em parte, a leitura de Roland Barthes que defende o enquadramento de Joas na ação como um instrumento do partido faccioso e fanático do Templo de Salomão (1979: 131). De facto, contrariamente à leitura de Maurice Cambier, Roland Barthes assinala o caráter profundamente negativo do menino salvo por Josabet da matança ordenada por Athalie: « un enfant vindicatif, qui n'est intelligent qu'à proportion de sa cruauté native » (*idem*: 129). Porém, Roland Barthes esquece-se de ilustrar devidamente esta asserção com exemplos do texto da peça.

Esta perspetiva negativa em torno de Joas é desenvolvida por autores posteriores, como são os casos de Alain Niderst e Marie-Florine Bruneau. Segundo aquele primeiro crítico, se a entrevista entre Athalie e Éliacin, na cena 7 do Ato II, corresponde ao diálogo entre o Mal e o ungido de Deus (Niderst, 1995: 154-155), tal não mascara a verdade do futuro do rei Joas (*idem*: 155): o abandono de Deus e o homicídio de Zacharie, seu irmão adotivo e próximo sacerdote do Templo (v. 1142-1143). Neste sentido, Alain Niderst considera a corrupção futura de Joas como prova da virtude sempre conspurcada pelo poder e da esterilidade da alternância do trono entre a Casa de David e a Casa de Acab

²⁶⁸ Jean Rohou confirma esta asserção ao assinalar a presença do menino em cena como uma audácia no quadro da estética clássica (1991: 365).

²⁶⁹ « Joas [...] remplit avec une naïve simplicité le rôle qu'on lui a si minutieusement appris » (Cambier, 1949: 131).

(1995: 156).²⁷⁰ Por consequência, a coroação de Joas não é mais do que um ato sem utilidade ou qualquer valor de progresso (*ibidem*).²⁷¹ Quanto a Marie-Florine Bruneau, defensora de Athalie como monarca tolerante da diversidade de religiões, Joas representa a recusa do Outro,²⁷² ficando assim esta personagem associada à expressão do totalitarismo e intolerância do monoteísmo patriarcal (1986: 132).

Porém, Jean Rohou rejeita absolutamente estas abordagens promotoras da imagem de Joas como uma criança vingativa e cruel (1991: 365). Para este crítico, o jovem Joas, um menino capaz de grande acuidade discursiva,²⁷³ é a representação da inocência e da pureza, pelo que a sua resistência às propostas da ímpia Athalie é perfeitamente natural (*ibidem*). Por conseguinte, Jean Rohou perspetiva a relação do par formado por Athalie e Joas como baseada no fascínio: o menino – imagem da pureza espiritual (*idem*: 366) – subjuga a rainha, que representa os falsos valores do mundo e as más tendências do ser humano (*idem*: 367-368). Daí que a morte de Athalie pela mão de Joas no sonho assuma uma dimensão simbólica para este crítico: confrontada com a Verdade espiritual e fascinada por esse valor inacessível, a criatura caída na impiedade – Athalie – adquire a consciência de ser nada e da sua corrupção fundamental, o que conduz à sua destruição pela figura angelical, simultaneamente fascinante e exterminadora (*idem*: 366-367).²⁷⁴ De

²⁷⁰ « Ce n'est qu'un moment dans une longue vendetta. On a tué Achab et Jézabel; Athalie les a vengés ; Joas venge ses frères, et doit venger Athalie. Guerre familiale, absurde et sans issue. Crimes enchaînés avec une longue obstination stérile » (Niderst, 1995: 156). Esta ideia de repetição sangrenta é partilhada por Manuel Couvreur que considera os crimes futuros de Joas como um elemento favorável à exclusão da esperança na dinâmica da peça (1992: 28). Manuel Couvreur sustenta a sua leitura com dois argumentos: a inexistência de qualquer aclamação de Joas como novo soberano na peça – o que está incorreto porque os vv. 1760-1765 descrevem a aclamação de Joas pelo povo – e a ausência de coros de louvor a Deus no final do último ato (*ibidem*). Decerto, os vv. 1760-1765 incluem a descrição do louvor a Deus feito pelo povo mas tal não se equipará a coros presentes em cena no desfecho da ação. Ainda assim, os autores de « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine, mais prudentes, explicam este último aspeto: « L'absence de chœur à la fin d'*Athalie* [...] ne s'explique pas, contrairement à l'avis de bon nombre de commentateurs, par le caractère plus tragique, plus sombre du dénouement d'*Athalie* par rapport à celui d'*Esther* [...], mais plutôt par la pratique des Grecs (les tragédies grecques s'achèvent généralement par une réplique du coryphée, jamais par un chant du chœur) et par la théorie dramatique depuis Aristote : ce que, dans la *Poétique*, il appelle la "sortie" ou l'*exodos*, et que l'on appellera le cinquième acte, se distingue des séquences précédentes par le fait qu'il n'est pas suivi d'un chant du chœur » (AA. VV., 2004 : 81).

²⁷¹ « Ni moralement, ni politiquement, le couronnement de Joas ne marque un progrès » (Niderst, 1995 : 156).

²⁷² « Joas, porte-parole des Hébreux, ne peut imaginer ou même supporter de voir qu'il existe une alternative à l'élimination de l'autre et à la suprématie de l'un » (Bruneau, 1986 : 132).

²⁷³ A este propósito, Jean Rohou considera as respostas de Joas, na cena 7 do Ato II, como verdades morais fundamentais que equivalem a sucessivos ataques contra a rainha homicida e idólatra, futura vítima do castigo de Deus (2003: 70). Ver os versos 665-668, 685-686 e 688.

²⁷⁴ Na sua obra *Jean Racine*, « *Athalie* », Jean Rohou mantém e desenvolve esta leitura: « Si la reine a été séduite, fascinée par l'enfant, c'est qu'elle a reconnu en lui l'idéal – auquel aspire tout désir, aussi dévoyé soit-il –, c'est-à-dire le contraire de sa propre réalité. Prendre conscience de cette antinomie, c'est se vouer soi-même au néant. Le poignard qu'enfonce en elle cet enfant angélique est l'éclair d'une conscience de soi, d'une conscience de sa corruption et de son impuissance fondamentales, qui détruit l'être dans son principe même » (2003 : 69).

resto, o apunhalamento da rainha por Joas, em sonhos, é significativo não só a nível moral, mas também a nível político, porque corresponde à revelação do herdeiro legítimo e à eliminação da usurpadora do trono de Judá (Rohou, 2003: 68-89).

Além disso, Jean Rohou integra Joas na sua leitura da peça como o confronto entre a concupiscência da rainha e do sacerdote de Baal e a pureza inocente do menino, desenrolando-se o conflito sob o olhar de Deus e de Joad (*idem*: 67). No entanto, a insistência ao longo da peça (*idem*: 73-74) na futura corrupção e traição de Joas, conduz Jean Rohou a propor duas explicações possíveis para este facto. A primeira (*idem*: 74-75), ousada segundo o próprio crítico, visaria a integração da ação numa perspetiva cristã, isto é, o homicídio do sumo-sacerdote Zacharie no Templo como um dos fatores conducentes à destruição de Jerusalém – extinção necessária para o advento do Messias e da nova Jerusalém.²⁷⁵ A segunda explicação (2003: 75) favorecida por Jean Rohou traduz-se na perceção da evolução de Joas como a expressão da decadência moral do ser humano em contacto com o mundo – o acesso ao poder e o contacto com os adúladores²⁷⁶ no caso do novo rei.

Se se aceitar a proposta de leitura crítica de Jean Rohou acerca de Joas, talvez seja, então, possível identificar nesta personagem uma nova atitude no domínio da fé. Com efeito, se Joas é a imagem da pureza e da inocência, assim é também a sua fé no Deus dos Hebreus. Incapaz de fazer concessões por ser alheio às contingências do mundo profano, Joas vive imerso no culto do seu Pai Celeste (v. 670-676), em cuja Providência crê absolutamente (v. 646-650), e recusa toda a tentação que o aparte de Deus (v. 679-680). Este modelo de fé inabalável numa criança seria, assim, um exemplo maior para todas as alunas de Saint-Cyr.²⁷⁷ A educação religiosa das meninas começava no momento da sua entrada no instituto e pretendia assegurar, desde a infância, o conhecimento da Palavra de Deus e o lançamento de alicerces sólidos para a fé ao longo da vida, tanto mais que muitas

²⁷⁵ Ver os versos 1142-1156, 1159-1174. De facto, a profecia de Joad subdivide-se em dois momentos: a primeira parte sobre o assassinato do próximo sumo-sacerdote e a destruição de Jerusalém, a segunda sobre a nova Jerusalém. Para Éric Van der Schueren, esta divisão permite a integração da profecia de Joad na dialética entre esperança e desespero que percorre toda a última peça de Racine (1992: 44).

²⁷⁶ Ver os versos 1387-1408, ao longo dos quais Joad aconselha o jovem Joas contra a sedução e embriaguez do poder, e contra os maus conselheiros, frequentemente contrários à verdade e à virtude.

²⁷⁷ A propósito da fé de Joas criança enquanto exemplo para as meninas de Saint-Cyr, talvez não seja impertinente o seu relacionamento com um dos ensinamentos de Jesus Cristo relativo à entrada no Reino dos Céus, contido nos três Evangelhos Sinóticos: *Evangelho segundo São Mateus* 19, 13-15; *Evangelho segundo São Marcos* 10, 13-16; *Evangelho segundo São Lucas* 18, 15-17. Transcreve-se aqui a passagem contida nos versículos citados do *Evangelho segundo São Lucas*: «Apresentavam-Lhe também os pequeninos para que Ele lhes tocasse. Vendo isso, os apóstolos repreenderam-nos. Mas Jesus chamou-os a Si, dizendo: “Deixai vir a Mim os pequeninos, não os impeçais, pois é deles o reino de Deus. Em verdade vos digo: quem não receber o reino de Deus como um menino não entrará nele”».

das jovens, após concluírem a sua educação, entravam no mundo profano e tentador, para lá dos muros da Casa Real de São Luís. Daí que, se Athalie se constituía como um antimodelo – o da figura opositora de Deus, desafiadora da sua Lei e por isso vencida –, Joas criança era a imagem exemplar da perfeita adesão à Lei e à Palavra do Deus dos Hebreus na inocência da infância:

TOUT LE CHŒUR Heureux, heureux mille fois
L'enfant que le Seigneur rend docile à ses lois ! (v. 786-787)

No caso particular de Joad, as perspetivas críticas são marcadas habitualmente pela denúncia do fanatismo da personagem,²⁷⁸ mesmo que incluam chamadas de atenção para os méritos do sumo-sacerdote. Este é o caso de Georges Mongrédien que, se num primeiro momento indica Joad como o representante da fé fanática²⁷⁹ (1946: 105), também sublinha o caráter da personagem enquanto homem de ação (*idem*: 105-106).²⁸⁰ A mesma linha crítica é retomada por Maurice Cambier (1949: 128-129): uma vez definido o sumo-sacerdote do Templo de Salomão como um político fanático e ardiloso, este crítico passa à enumeração das qualidades da personagem – fé audaz e inabalável, dinamismo, dom da profecia, poder de liderança.

Porém, este equilíbrio relativo entre fanatismo e qualidades é quebrado por outros autores da Crítica a favor da condenação sumária de Joad, como exemplifica Roland Barthes: « Du côté de Joad, c'est-à-dire de la légalité triomphante, l'actif est sombre, monotone: [...] un prêtre fanatique et déloyal, qui excite ouvertement au meurtre » (1979: 129). Esta perspetivação depreciativa do triunfo da Lei divina é recuperada por Marie-Florine Bruneau que descreve os representantes legítimos da Verdade em *Athalie* como notoriamente desprovidos de carisma e de credibilidade, como é o caso de Joad, pelo seu ardil e armadilha contra a rainha (1986: 127).²⁸¹ De resto, e como já referido, para Marie-

²⁷⁸ Lucien-Gilles Benguigui afirma : « parler du “fanatisme” de Joad est devenu un véritable lieu commun » (1995 : 48).

²⁷⁹ A propósito do fanatismo identificado em Joad, Lucien Dubech escreveu: « [Joad] entretient et échauffe longuement la foi dans un petit groupe fanatique. Il est l'homme de l'esprit » (1926: 274).

²⁸⁰ « Ce mystique, ce prophète est un homme d'action ; il ne se contente pas de chanter les louanges de son Dieu et de lui demander, par ses prières, de faire triompher la bonne cause. Il applique par avance la maxime : “Aide-toi, le Ciel t'aidera.” Il sait que le secours de la puissance divine est réservé à ceux qui agissent » (Mongrédien, 1946 : 106).

²⁸¹ Vide os v. 1647-1665 e 1727. Relativamente ao equívoco intencional de Joad entre Joas e o tesouro de David, Georges Forestier opta por interpretar este elemento do ponto de vista estético e como gerador de ambiguidade e ironia no desfecho da peça: « Aussi Racine a-t-il pu faire faire par le grand prêtre, étranger par définition à tout mensonge, un aveu parfaitement ironique, au sens linguistique du terme, c'est-à-dire rigoureusement à double entente: “Il est vrai de David un trésor est resté./La garde en fut commise à ma fidélité./C'était des tristes Juifs l'espérance dernière,/Que mes soins vigilants cachaient à la lumière.” (v.

Florine Bruneau, Joad é o principal representante do patriarcado opressor e cruel (*idem*: 134).

Na mesma linha, Alain Niderst efetua um balanço analítico da personagem de Joad que é negativo e condenatório em todos os aspetos. Partindo da constatação do sumo-sacerdote como imbuído de uma confiança cega em Deus (1995: 151), este crítico descreve a política independente de Joad (*idem*: 151-153): defesa da monarquia teocrática e patriarcal, recurso à violência excessiva, ardis²⁸² políticos e de estratégia na liderança dos levitas. A conclusão de Alain Niderst é, pois, perentória: « Cette adroite politique n'est pas seulement impitoyable, elle est pleine de fourberies et de trahisons, Joad ment aux lévites ; il trompe Athalie ; il dupe surtout Abner, dont il fait, malgré lui, un traître » (*idem*: 153). Assim, para este crítico, toda a conduta de Joad é fundamentalmente marcada pelo maquiavelismo em nome de Deus (*ibidem*).²⁸³ De forma mais breve, porque centrado na questão de Deus em *Athalie*, John Campbell, em *Questioning Racinean Tragedy*, partilha desta leitura de Alain Niderst ao descrever Joad como o verdadeiro instigador de toda a ação, não ditada pelo Deus dos Hebreus (2005: 182-183).²⁸⁴

Jean Rohou dissocia-se desta tendência da Crítica contra Joad.²⁸⁵ Reconhecendo as acusações de fanatismo (1991: 350), assim como a habilidade e ironia do sumo-sacerdote como próximas do ardil (*idem*: 353), Jean Rohou prefere realçar a firmeza e capacidade de liderança de Joad, assentes na força e promessas do Deus dos Hebreus (*idem*: 353-354).

1649-1652) Dire une vérité qui doit être comprise comme une autre vérité. Était-ce audacieux de faire reposer le dénouement d'une pièce sainte sur un jeu verbal aussi étroitement lié à la tradition dramatique ? Non point, dans la mesure où ce jeu verbal était la condition nécessaire à la réalisation du sublime » (2001b : 20-21).

²⁸² Alain Niderst sublinha que a própria declaração de Joad acerca da ameaça de morte de Athalie contra Joas – ver os v. 1301 e 1330-1331 – não é mais do que uma invenção completamente falsificada pelo sumo-sacerdote junto dos levitas e do jovem rei (1995: 152). Note-se, porém, que Alain Niderst parece não prestar atenção aos versos 895-900 que demonstram claramente que a intenção de Athalie, na exigência da entrega de Éliacin, já não é a de o adotar (v. 691-698) mas antes de o manter no Palácio como refém.

²⁸³ Referindo-se a *Athalie* no contexto da sua análise de Joad, Alain Niderst declara: « Racine suscite ici l'impitoyable violence d'une théologie presque indifférente à la morale » (1995: 153). Mais adiante, Alain Niderst acrescenta: « Dieu a tout conduit par l'intermédiaire de Joad, dont il a approuvé, et même inspiré, le machiavélisme » (*idem*: 157).

²⁸⁴ John Campbell afirma: « The action of the play uncovers a wily, ruthless leader who single-mindedly and single-handedly plots victory for his own side. In other words, he uses his image of God as a weapon of war. [...] the reality of what he actually does is significantly different from the rhetoric he uses, which projects the image of someone who is simply a medium for the divine will » (2005: 183).

²⁸⁵ Um outro caso particular, não orientado para o estudo exclusivo de *Athalie*, é ainda o de Leo Spitzer que, no seu estudo estilístico do teatro raciniano – « L'effet de sourdine dans le style classique: Racine » (1970) –, identifica um defeito de caráter no sumo-sacerdote na seguinte passagem:

« JOAD Et [Éliacin] se croit quelque enfant rejeté par sa mère,
À qui j'ai par pitié daigné servir de père. » (v. 183-184)

Atendo-se ao verbo « daigner », Leo Spitzer infere a altivez de Joad: « Le grand prêtre se représente les pensées présumées d'Éliacin : mais lui-même est tellement hautain qu'il ne peut prêter à Éliacin d'autre pensée que celle de sa propre condescendance, pour avoir « daigné » le prendre pour enfant » (1970 : 237).

Neste sentido, a aceitação do sacrifício futuro do seu filho Zacharie – cuja morte é entrevista na profecia pronunciada na cena 7 do Ato III (v. 1143) – é entendida não como uma prova do fanatismo de Joad, mas antes como a assunção do desígnio divino no sumo-sacerdote do Templo: a aceitação do sacrifício a favor da salvação da humanidade (*idem*: 354-355).²⁸⁶ Assim, Joad surge no conjunto das personagens como aquela que possui a fé ativa,²⁸⁷ a que é verdadeiramente inspirada por Deus e pela sua divina graça (Rohou, 2003: 59). Tal manifesta-se no estilo discursivo desta personagem, que se caracteriza pela firmeza, pela retórica, pela aproximação ao estilo gnómico e pela raridade de expressão de sentimentos pessoais (*idem*: 95). Por conseguinte, Joad é o representante da lei moral e religiosa, no quadro da luta entre a concupiscência e o amor de Deus (*idem*: 76).²⁸⁸

Esta positividade da personagem do sumo-sacerdote é igualmente realçada por Éric Van der Schueren na sua leitura do sublime em *Athalie*, (1992: 47-48) entre outros aspetos. Após identificar a pureza, a fidelidade e a humildade – atributos integrantes da moral cristã – como virtudes de Joad, É. V. der Schueren apresenta diversas qualidades e responsabilidades do sumo-sacerdote, típicas da tribo dos levitas: zelo, vingança de toda a injúria contra Deus, preservação e restabelecimento da honra a Ele devida, funções guerreiras (*idem*: 47). Finalmente, aquele crítico assinala ainda a dimensão apostólica da personagem de Joad uma vez que, da mesma forma que os apóstolos dão a conhecer Jesus Cristo ao mundo, também o sumo-sacerdote revela Joas à rainha ímpia (*idem*: 48).

Ora se *Athalie* aparece como o antimodelo na última tragédia de Jean Racine, Joad poderá então apresentar-se como o exemplo modelar máximo no espectro de atitudes relativas à fé: o zelo e a fé infatigáveis em Deus. Com efeito, além de nunca ter caído na impiedade sacrílega e criminosa de *Athalie* e Mathan, o sumo-sacerdote distingue-se pela sua fé ativa e não limitada à oração e caridade, e é capaz de intervir em nome de Deus²⁸⁹

²⁸⁶ Na sua leitura política de *Athalie*, Lucien Dubech opta antes por destacar toda a ação de Joad como uma defesa da razão de Estado a favor do bem público (1926: 291). Por outro lado, e à semelhança de Jean Rohou, Éric Van der Schueren sublinha o valor benéfico da perseverança de Joad na revelação e entronização de Joas, mesmo após a revelação da morte futura de Zacharie, não considerando tratar-se de uma manifestação de fanatismo (1992: 47-48). No entanto, o conhecimento de Joad acerca da morte futura de Zacharie após a profecia é negado por John Campbell que, por sua vez, indica a total ausência de recordação posterior, no sumo-sacerdote, do conteúdo da profecia (2005: 185, 201).

²⁸⁷ Éric Van der Schueren advoga a mesma leitura: « À l'inverse de sa reine irrésolue, Joad a la foi qui n'est nullement corrompue par la paresse du cœur (*acedia*) et la désespérance dans les promesses divines. Au trouble qui embarrasse *Athalie*, à l'« oisive vertu » d'Abner, il oppose une foi qui agit » (1992 : 51).

²⁸⁸ « Joad figure la loi morale et religieuse, *Athalie* les pleines capacités de l'homme temporel, dévoyées par la concupiscence, Joas la pureté de l'innocence, idéal utopique ici-bas » (Rohou, 2003 : 76).

²⁸⁹ « JOAD Mais ma force est au Dieu, dont l'intérêt me guide. » (v. 1341)

De resto, Lucien-Gilles Benguigui, que considera Joad como o defensor da Lei do Deus dos Hebreus (1995 : 93), afirma: « qu'on ce rappelle ce que Joad n'arrête pas de nous dire : il faut se battre pour une société juste

quando compreende que é chegado o momento (v. 165-169, 1326-1369). Ao contrário da passividade resignada de Abner, ou do temor quase ininterrupto de Josabet, Joad vive solidamente ancorado na sua fé no Deus dos Hebreus (v. 61-64, 1093),²⁹⁰ permanece resoluta e fielmente nos caminhos do Senhor, ao contrário do que acontecerá com Joas, e está sempre atento aos sinais de presença e ação da Providência divina (v. 104-128). Além disso, Joad é precisamente a personagem que procura avivar a fé nas que a circundam, como já demonstrado nos casos de Abner e de Josabet, notando-se também aí a sua religiosidade prática e enérgica, apta a difundir e a dar testemunho da Palavra de Deus.²⁹¹ Este quadro de qualidades morais imbuídas do temor de Deus e da total submissão à sua Lei, e do despojamento das paixões profanas a favor da execução da vontade divina, teria assim todo o potencial para modelar a conduta das alunas da Casa Real de São Luís. De facto, mesmo durante, e após, a transformação do instituto em convento, a proscrição da mundanidade e a imposição da piedade religiosa severa não fizeram esquecer que as boas ações continuavam a ser mais meritórias do que a ida regular à igreja (Strosetzki, 1999: 436). Com efeito, a fé ativa de Joad contrastava com a devoção beata e estéril que nunca fora favorecida ou sequer aceite em Saint-Cyr.

Por outro lado, e inevitavelmente, a variabilidade das apreciações críticas das personagens de *Athalie*, Joas e Joad reflete-se na perceção do Deus dos Hebreus apresentada pelos autores da Crítica.

Assim, Georges Mongrédien (1946: 104-105) declara Deus como a personagem principal, dominante e positiva de *Athalie*, e à qual se submetem as personagens humanas.²⁹² Esta leitura é seguida por Maurice Cambier que, por sua vez, destaca a supremacia de Deus no comando dos acontecimentos ao longo da peça (1949: 131-133). Esta imagem de onnipresença e de onipotência benéfica é, no entanto, aniquilada por

qui ne peut être celle proposée par *Athalie*. Il reste que le succès immédiat de cette bataille réside dans la volonté de Dieu et Joad le sait » (*ibidem*).

²⁹⁰ Ainda assim, dever-se-á notar que o sumo-sacerdote não é desmesuradamente temerário uma vez que sabe reconhecer as situações de perigo (v. 1384-1386) que ameaçam o Templo e Joas, a ponto de chegar a supor a possibilidade da derrota (v. 1460). Todavia, Éric Van der Schueren considera apenas o desespero na personagem de Joad como circunscrito à cena 7 do Ato III: « La confiance ferme du grand prêtre a été trempée elle-même par l'expérience du désespoir, lors de sa vision prophétique et, en l'espèce, de la destruction de Jérusalem » (1992 : 46).

²⁹¹ Um exemplo da impetuosidade de Joad na asserção da necessidade da fé inquebrantável ocorre na cena 5 do Ato IV, quando Josabet exprime a sua angústia e desalento face às notícias do cerco do Templo e do encarceramento de Abner (v. 1422-1433). Perante esta reação, o sumo-sacerdote ameaça a princesa com a ira divina e recorda a necessidade de confiança nas promessas de Deus e de submissão à Sua vontade, lembrando o episódio bíblico do sacrifício de Isaac por Abraão (v. 1434-1444).

²⁹² Referindo-se às personagens humanas de *Athalie*, Georges Mongrédien afirma: « Tous ces personnages ne sont que des instruments dans la main de Jéhovah, qui domine et conduit l'action selon les voies de sa sagesse éternelle, mais ils n'en perdent pas pour autant leur consistance, leur valeur humaine » (1946 : 105).

outros críticos que integram o Deus dos Hebreus na estigmatização a que sujeitam Joas e Joad. Representativos desta abordagem são não só Roland Barthes (1979: 129),²⁹³ mas também Alain Niderst e Marie-Florine Bruneau.

Embora reconhecendo o propósito do Deus dos Hebreus – a restauração da Casa de David como condição necessária para a chegada do Messias (1995: 156-157) –, Alain Niderst assume a figura divina como amoral e empenhada na concretização dos seus objetivos através do crime (*idem*: 157-158),²⁹⁴ para tirar a seguinte conclusão acerca de Deus em *Athalie*: « Dieu ruse comme les hommes; il aveugle une vieille femme, et favorise les fourberies d'un prêtre; il entretient une vendetta perpétuelle » (*idem*: 177). Por seu lado, Marie-Florine Bruneau sustenta igualmente a vacuidade e aparente triunfo do Deus dos Hebreus, cujo poder sagrado é questionado pela peça (1986: 121): considerando os futuros crimes de Joas e a punição vindoura da Casa de Jeú,²⁹⁵ que havia massacrado a Casa de Acab, esta crítica propõe a escolha do tema de Atália e Joás por Jean Racine como um meio de este último poder negar o triunfo de Deus (1986: 124).

Quanto a Jean Rohou – que interpreta a maioria das leituras críticas de *Athalie* como resultantes da relação dos seus autores com o Cristianismo (2003: 107)²⁹⁶ –, este crítico caracteriza o Deus dos Hebreus na segunda peça sagrada de Racine como muito próximo da imagem Dele dada no Antigo Testamento (1991: 347), mau grado a presença de alguns elementos, no texto da peça, ligados ao perdão e à imagem do Deus benfeitor (Rohou, 2003: 80). Além disso, Jean Rohou recupera e expande a perspetiva de Georges Mongrédien e de Maurice Cambier: Deus é o destinador e o agente essencial e secreto de toda a ação (*idem*: 55).²⁹⁷ Ao mesmo tempo, Deus é também o destinatário da ação central:

²⁹³ Quase nunca se detendo sobre o Deus dos Hebreus, Roland Barthes declara : « Du côté de Joad, c'est-à-dire de la légalité triomphante, l'actif est sombre, monotone: un Dieu des Combats, dont le pardon n'est donné qu'évasivement » (1979 : 129).

²⁹⁴ Alain Niderst escreve : « la Providence, qui court dans les crimes, prolonge les vendettas inutiles, et ménage de stériles révolutions » (1995 : 158).

²⁹⁵ Marie-Florine Bruneau apoia a sua afirmação com uma referência a *Oseias*, 1, 4.

²⁹⁶ Jean Rohou afirma: « Au XX^e siècle, les avis sont souvent tributaires de l'adhésion ou de l'hostilité au christianisme. À partir de 1960, le recul de la religion entraîne une forte et injuste dépréciation de ce chef-d'œuvre » (2003 : 107).

²⁹⁷ Jean Rohou fornece numerosos exemplos da intervenção de Deus junto de todos os intervenientes na ação: « C'est lui qui a préservé Joas (v. 241, 56 et surtout 1294-1297) et qui inspire ses réponses à sa grand-mère (v. 632). C'est lui qui donne confiance, lucidité, vigueur et habilité à Joad : "Ma force est au Dieu dont l'intérêt me guide" (v. 1341 ; cf. 226-228). Lui qui donne courage aux Lévites, fait libérer Abner (v. 1561 et 1575-1576), épouvante l'armée ennemie (v. 1748). Et c'est également lui, "Dieu des vengeances" (v. 1468-1472 et 1486-1489), aussi "fidèle en toutes ses menaces" (v. 112) qu'en toutes ses promesses, lui qui "jura d'exterminer Achab et Jézabel" (v. 230), qui poursuit sa vengeance "sur cette race impie" (v. 234). Il "jette encore en mon âme un reste de terreur" et me travaille de "remords", avoue Mathan. Ce sont là les principes de cette entreprenante rage contre le Temple, qui lui sera funeste, ainsi qu'à la reine. Avant même que Joad n'ait prié Dieu de semer la confusion dans les décisions de celle-ci, [...] un cauchemar lui a prédit qu'elle allait, comme son père et sa mère, "tomber dans ses mains redoutables" (v. 499) » (2003 : 55-56).

através da entronização de Joas, Athalie é punida, a Casa de David – da qual sairá o Messias – é restaurada, e confirma-se a submissão do povo judeu e, por consequência, de toda a humanidade a Deus (*idem*: 56-57). No entanto, se Deus intervém através dos homens, Jean Rohou insiste na não predestinação dos indivíduos, permanecendo intacta a liberdade humana (*idem*: 57).²⁹⁸ A este propósito, também Jean Orcibal assinalou *Athalie*, a par de *Esther*, como uma demonstração da sabedoria de Deus em interação com os atos dos homens, sempre no sentido da concretização dos desígnios da sua Providência (1950: 97-98).

Ora esta perspetivação do papel do Deus dos Hebreus na ação de *Athalie* é formulada de modo diferente por Manuel Couvreur e Georges Forestier. De facto, se Jean Rohou afirma a intervenção Daquela como evidente, Manuel Couvreur defende antes a ambiguidade do papel de Deus, a partir da qual é possível interpretar duplamente a causa dos acontecimentos da peça: ou frutos da intervenção divina, ou simples resultados da ação humana (1992: 25).²⁹⁹ Esta alternativa de leitura é retomada por Georges Forestier que, por sua vez, a desenvolve e concilia com a análise de Jean Rohou. Com efeito, para Georges Forestier, Racine conseguiu, em *Athalie*, a captação do espírito da Bíblia (2001b: 11) na representação de Deus como não sendo uma entidade de predestinação absoluta, como advoga também Jean Rohou:

Ni la Bible ni *Athalie* [...] n'insinuent le plus léger soupçon de prédestination absolue [...]. Bref, le Dieu d'*Athalie* n'est nullement un Dieu de prédestination, conformément au paradoxe biblique selon lequel Dieu conduit tout à sa fin en laissant aux hommes le soin de se conduire eux-mêmes dans le cadre de sa Loi : il est à la lettre un Dieu de providence, en parfaite concordance avec la leçon tirée des Écritures par Bossuet dans son *Discours sur l'histoire universelle*. (Forestier, 2006 : 718)

Justamente, o livre arbítrio do ser humano – a criatura – existe, sem dúvida, mas sempre submetido à Lei do Criador (Forestier, 2001b: 12-13). Daí que a ambiguidade percecionada por Manuel Couvreur seja identificada e caracterizada por Georges Forestier sob a forma

²⁹⁸ « Ce n'est pas directement que Dieu agit [...]. Cette utilisation des humains ne signifie pas qu'il y ait une détermination et une prédestination qui anéantissent la liberté. Quand un habile politique utilise les convictions, les intérêts et les passions des gens à des fins que ceux-ci ne prévoient pas, ils sont manipulés. Mais ils restent libres. Même si ces intérêts ou passions leur ont été secrètement suggérés : il suffit qu'ils y adhèrent. Ainsi, Dieu n'anime Joad que parce que celui-ci a toute confiance en lui. Il ne crée pas la rage vengeresse qui obsède Mathan au point de lui faire commettre de funestes erreurs. Il met à profit ce processus qui procède de la mauvaise conscience, des « remords » du renégat (v. 955-962) » (Rhou, 2003 : 57).

²⁹⁹ Referindo-se à relação das personagens de *Athalie* com o Deus dos Hebreus, Manuel Couvreur afirma: « celui qui veut Le voir L'y voit partout ; celui qui L'ignore, ne voit rien ici qui nécessite son intervention surnaturelle » (1992 : 25).

de duas impressões falsamente contraditórias (2006: 718)³⁰⁰ que revelam a dialética, presente na peça, da presença e ausência de Deus: presença verdadeira por via dos milagres enumerados por Joad (v. 104-128), ausência aparente (v. 97-103) devido ao afastamento dos homens de Deus (Forestier, 2001b: 12).³⁰¹

Deste modo, a possibilidade de interpretação dos acontecimentos em *Athalie* de acordo com a explicação religiosa e providencial permite a justificação da profecia de Joad, na cena 7 do Ato III: pela sua anunciação do advento da nova Jerusalém, a profecia assegura o sentido cristão nuclear da peça ao apresentar a história de Joas e Athalie como apenas um dos muitos episódios da História conducentes à chegada do Messias (*idem*: 14-15).³⁰² Assim, Racine garantia a perfeita integração da sua derradeira peça nos propósitos educativos e religiosos de Madame de Maintenon (Forestier, 2006: 720).

Curiosamente, e distinguindo-se de todas estas leituras favoráveis ao destaque do papel do Deus dos Hebreus em *Athalie*, John Campbell defende antes a supremacia da ação humana não constrangida pelos ditames da entidade divina (2005: 191-192).³⁰³ Neste sentido, a realidade que conduz à destruição da rainha ímpia não implica necessariamente a presença do Deus dos Hebreus (*idem*: 192). Aliás, para John Campbell, a figura de Deus pode ser entendida como apenas uma projeção de Athalie e de Joad, gerada pelas motivações próprias de ambos (*idem*: 194)³⁰⁴ – uma leitura que permite a sugestão final de Deus como uma produção da natureza humana (*idem*: 200, 202):

Athalie is a play, not a treatise of metaphysics. In the very bankruptcy of the idea of a God of power, the play does, however, provide one chink of light. This is that we perhaps worship or reject a false image of God, because as human beings we tend to create God in our own image [...]. In other

³⁰⁰ Georges Forestier afirma: « [Racine] communique deux impressions faussement contradictoires : l'une selon laquelle tout dans l'enchaînement des événements semble le résultat de l'industrie humaine – impression qui est précisément celle que communique le récit biblique –, l'autre qui montre Dieu remplissant la promesse faite à David en inspirant les bons choix à Joad et en suscitant « l'esprit de vertige et d'erreur » en Athalie » (2006 : 718).

³⁰¹ Apresentando toda esta análise tanto no seu prefácio à peça (2001b: 11-15) como na sua biografia de Jean Racine (2006: 718-720), Georges Forestier afirma nesta última: « Car Dieu ne se retire jamais, comme le prouve la permanence de ses miracles qu'évoque le grand prêtre : ce sont les hommes qui se détournent de lui et qui finissent dans leur aveuglement par s'ensanglanter eux-mêmes ; seuls ceux qui ont gardé la foi en vérifieront les promesses et révéleront par leurs propres actes la présence de Dieu » (2006 : 718).

³⁰² Ao mesmo tempo que partilha esta leitura (Rohou, 2003: 47-48), e considerando a visão profética como irrelevante para a ação mas fundamental para o significado da peça, Jean Rohou defende ainda a profecia de Joad como o anúncio da transformação futura do judaísmo em cristianismo (*idem*: 48).

³⁰³ Referindo-se aos atos de Mathan e de Athalie, John Campbell ilustra a sua perspetiva: « A sense of human dignity, a knowledge that there are limits beyond which no person can go: these are foreign entities in a perspective bounded only by the desire of power. It is the queen's blindness to these limits, not the hand of God, which leads her to make the mistake that precipitates her downfall, and brings the final recognition scene » (2005: 191).

³⁰⁴ John Campbell afirma: « this image of God is the least transcendental of all, since it is the reflection of a very human desire for power and revenge » (2005: 194).

words, do we, like Joad no less than Athalie, forge a weapon called « God », to fight with or against, in the workshop of our own emotional, psychic, and intellectual needs? (*idem*: 200)

De resto, assumida a figura de Deus em *Athalie* como uma ficção (*idem*: 196-197),³⁰⁵ John Campbell sublinha que, independentemente das intenções de Jean Racine, a peça não se constitui como uma afirmação de fé (*idem*: 202).

De qualquer forma, a preocupação da integração de *Athalie* na História do Salvador, identificada por Georges Forestier, é apenas um dos ensinamentos cristãos identificados pela Crítica. Com efeito, Jean Orcibal sublinha que *Athalie*, à semelhança da primeira peça sagrada de Racine, realiza o louvor da grandeza de Deus e da felicidade em servir o Senhor (1950: 89), ao mesmo tempo que afirma a supremacia da Providência divina (*idem*: 95). Quanto a Jean Rohou, a onnipresença de Deus constitui a principal lição contida na peça (2003: 56), para lá de demonstrar o valor como exclusivo Daquele e dos que o servem (Rhou, 2005: 99). Por conseguinte, é evidente a existência do significado religioso de *Athalie* para estes três críticos.

Aliás, ao considerar injusta a não obtenção por parte de *Athalie* do lugar merecido no repertório das companhias de teatro, Jean Rohou não se contenta com a insuficiência da razão deste relativo esquecimento – os custos de produção inerentes a uma peça caracterizada pela grande espetacularidade³⁰⁶. Com efeito, Jean Rohou alude ao conteúdo ideológico da peça como outra causa da sua marginalização: « Peut-être aussi parce qu'elle est résolument engagée » (1991: 342). Esta perceção é confirmada posteriormente na constatação do recuo do Cristianismo na segunda metade do século XX como fator gerador da desvalorização da peça (Rhou, 2003: 107). De facto, segundo Georges Forestier (2001a: 176-178), a consciência, nos encenadores, do desaparecimento do sentido do sagrado nas audiências do século XX ditou a rarefação de encenações de *Athalie*, já visível na Comédie-Française³⁰⁷ e notória no caso dos teatros privados franceses.

³⁰⁵ Note-se ainda que John Campbell propõe a perspetivação do Deus dos Hebreus como uma entidade ambígua porque vence os inimigos de Joas para o entronizar mas permite a futura destruição do Templo (2005: 196-197). Parece ser aqui evidente a dificuldade de John Campbell em perspetivar toda esta questão na ótica veterotestamentária sobre a divindade: Deus como misericordioso e destruidor dos inimigos do Povo Eleito mas também justiceiro e punidor de Israel em caso de pecado (Mazouer, 1992: 131-132). Lucien-Gilles Benguigui sintetiza: « Le rôle de Dieu est aussi celui de juge et de père, et peut-être que c'est l'essentiel » (1995 : 50).

³⁰⁶ A espetacularidade de *Athalie*, segundo Jean Rohou, assenta em diversos aspetos: os coros, a existência de várias personagens, o grande número de figurantes, a profecia de Joad, a coroação de Joas, e ainda a grande solenidade do discurso (1991: 344-346).

³⁰⁷ Representada 255 vezes na Comédie-Française ao longo do século XIX (Forestier, 2001a: 174), *Athalie* conhece uma queda acentuada naquela companhia no século XX, ao longo do qual foi levada à cena apenas 160 vezes, e pela última vez em 1973 (*idem*: 176). A natureza insatisfatória deste último valor é realçada pelo contraste efetuado com o número de representações, no mesmo século, de outras peças racinianas como

Senhor e à Sua Lei benéfica e reguladora do mundo.³¹² Tais ensinamentos não poderiam deixar de ser particularmente úteis para as alunas de Saint-Cyr em 1691 e nos anos que se seguiram. De facto, o sucesso triunfal de *Esther* em 1689 resultou no excessivo deslumbramento das jovens pela glória profana trazida ao instituto pela corte de Versalhes, fazendo-as esquecer a humildade e temor devidos a Deus e ensinados na Casa Real de São Luís. Os exemplos contidos em *Athalie* tinham certamente a possibilidade de relembrar às alunas o significado do versículo 24 do capítulo 10 do *Livro do Eclesiástico*: «O grande, o magistrado e o poderoso são honrados, mas ninguém é tão grande como aquele que teme a Deus.»

³¹² Em contraste com o peso que constitui para os inimigos de Deus a sua Lei (v. 1481), os fiéis ao Senhor recebem-na como uma dádiva suprema, como refere um membro do coro do Ato I, cena 4:

« UNE AUTRE Mais sa Loi sainte, sa Loi pure
Est le plus riche don qu'il ait fait aux Humains. » (v. 330-331).

Conclusão

Todo e qualquer estudo que se debruce sobre *Athalie* de Jean Racine implica, pelo menos, e inevitavelmente, referências à peça inaugural do repertório teatral da Casa Real de São Luís – *Esther*. Com efeito, foi com a história de Ester e Assuero que Racine regressou à escrita dramática, quebrando assim um período de onze anos do que a Crítica optou por qualificar como o silêncio depois de *Phèdre*, impondo-se progressivamente a imagem de Racine na sombra, quase sinónima de inatividade, entre 1677 e 1688. Esta leitura errónea é refutada pela evidência do significado da promoção extraordinária de Racine ao cargo de historiógrafo do Rei-Sol: uma posição no topo da hierarquia das Letras do século XVII. No entanto, não deixa de ser interessante e sardónica a apreciação que Jean Rohou faz do comportamento da Crítica: « En fait, ce que nos regrets égoïstement myopes appellant [l]a retraite [de Racine] fut le couronnement de sa carrière » (1991: 325).

Ora foi certamente com *Esther* e *Athalie* que Racine mais e melhor contribuiu para o projeto pedagógico revolucionário levado a cabo em Saint-Cyr e que, mau grado outras iniciativas e instituições do século XVII a favor da educação das crianças francesas, se destacava por princípios educativos inovadores e excecionais para os padrões da época. De facto, se a Casa Real de São Luís, destinada a jovens da nobreza militar empobrecida, assumiu, desde o início, uma política de simplicidade e de sobriedade na qual a educação religiosa ocupava o lugar cimeiro, tal ocorreu a par da adoção de métodos pedagógicos com dimensão recreativa e uma profunda insistência na defesa do primado da razão, por oposição ao autoritarismo. Orientando-se para a reforma moral da França, o projeto educativo de Saint-Cyr procurava assegurar assim a melhor formação possível de todas as raparigas admitidas na instituição, fossem elas destinadas à vida secular ou conventual. Neste quadro de educação com diversão, Jean Racine foi o escolhido para, sem o saber, ser o fundador do teatro musical das donzelas da Casa Real de Saint-Cyr, um teatro que se pretendia, a priori, privado e destinado exclusivamente à instrução religiosa e moral das jovens.

Porém, as réцитas públicas de *Esther* em 1689, para lá de reavivarem a celebridade de Racine enquanto tragediógrafo, abriram as portas do instituto à Corte de Versalhes: « Le triomphe d'*Esther*, pour laquelle – et pour faire sa cour – toute l'élite voulait venir à Saint-Cyr, entraîne une nouvelle commande » (*idem*: 341). Se a nova encomenda, formulada pelo próprio Luís XIV, conduziria à criação de *Athalie*, a contaminação das jovens do

instituto com a mundanidade proporcionada pelo êxito do palco, no qual haviam deslumbrado toda a Corte, depressa assumiu dimensões alarmantes. As liberdades e direitos de que já usufruíam, aliados ao tratamento excepcional que conheceram com o êxito de *Esther*, lançaram as alunas numa escalada de comportamentos caracterizados pela altivez e arrogância, pelo orgulho e vaidade, a par de galanterias com os cortesãos presentes nas récitas. Não seria o episódio de *Esther* o único a explicar a transformação de Saint-Cyr em convento, mas é certo que desempenhou um papel da maior importância. Com efeito, compreendidos os riscos da desordem espalhada na instituição, iniciou-se logo em 1689 o processo que conduziria à transformação do instituto de Saint-Cyr num convento da ordem de Santo Agostinho, em 1692. Se uma tal transformação não era do agrado de Luís XIV, sempre defensor da criação de um instituto e não de um convento, todo o processo permitiu a imposição de um novo espírito na Casa Real de São Luís e que se traduzia na supremacia da piedade religiosa, da severidade e da austeridade. O fito de Madame de Maintenon não poderia ser mais claro: « On proscrivit l'esprit du monde » (Duchêne, 2004: 105).

Foi, pois, no contexto do movimento acentuado de Saint-Cyr rumo à transformação em convento que Racine escreveu *Athalie* que, por sua vez, sofreria as consequências da nova ordem da Casa Real de São Luís, ao ser privada de estreia formal. De toda a forma, a peça permaneceu no repertório do teatro musical da instituição até ao seu encerramento, em 1793, mantendo o papel inicial para que fora concebida: a instrução moral e religiosa das alunas através da recreação, neste caso, a da prática teatral.

Neste sentido, a Crítica raciniana nunca negou a pertença de *Athalie* a um repertório que sempre caracterizou como marcado pela centralidade da dimensão religiosa cristã. Esta coordenada de reflexão não impediu, contudo, a produção de variados estudos críticos que evitam a análise do sentido religioso da peça através do refúgio na história do contexto e criação de *Athalie* para Saint-Cyr, ou que nem sempre são isentos quando a realizam. Esta realidade é de tal forma evidente que Jean Rohou não hesita em denunciar as propostas da Crítica raciniana do século XX sobre *Athalie* como tributárias da relação dos seus autores com o Cristianismo (2003: 107). Este juízo é, sem dúvida, axial para o estudo e compreensão de toda a Crítica contemporânea de *Athalie*, ao mesmo tempo que não deverá fazer esquecer os diversos resultados críticos já atingidos.

De facto, se é clara a tendência generalizada da Crítica raciniana de *Athalie* para a caracterização direta, por vezes esquemática, das personagens – no sentido de explorar a relação delas com a fé, com Deus, e a consequente atribuição de significado aos

acontecimentos –, várias das conclusões que se procuraram sintetizar nestas páginas permitiriam possíveis inferências a favor da sua aproximação aos critérios e propósitos educativos e cristãos do teatro de Saint-Cyr. O materialismo de Nabal, a passividade resignada de Abner, a bondade assustada de Josabet, o maquiavelismo inquieto de Mathan, a candura cristã de Joas, a fé inabalável de Joad, a soberba desafiadora de Athalie – eis todo um espectro de atitudes, no sentido empregue por Jean Rohou (1991: 9), que se poderia potencializar de modo a ver na peça ensinamentos do domínio da religião cristã, quiçá tão válidos no século XVII como na contemporaneidade dos séculos XX e XXI.

Todavia, a constatação de Jean Rohou acerca do estado da Crítica de *Athalie* no século XX também não pode deixar de constituir uma chamada de atenção sobre a questão metodológica da relação do crítico com o texto literário. Se a análise de *Athalie* é dominada pelas problemáticas pessoais do autor crítico, não se trata de um estudo respeitador do texto literário, mas antes de um trabalho que se constitui como veículo de censura, de aprovação, de recusa, de omissão ou de qualquer outra atitude face ao Cristianismo e à custa da obra literária. Esta questão faz de *Athalie* um exemplo válido no quadro de uma eventual investigação que se debruçasse sobre a relação da Crítica literária do século XX com as obras literárias centradas nos temas da fé, de Deus, do sagrado e do Cristianismo. De facto, imprecisões como a de Michel Bastiaensen, crítico capaz de indicar o profeta Daniel como o protagonista do episódio da fornalha ardente (1992: 59),³¹³ ou a diluição da relação do sonho de Athalie com a tradição do sonho na Bíblia, são impressionantes e conduzem o leitor à seguinte reflexão: qual a importância do conhecimento da cultura judaico-cristã e das Sagradas Escrituras para o estudo da Literatura moderna ocidental, por sua vez não apenas devedora da cultura greco-romana?

Por outro lado, reconhece-se aqui a riqueza que constituiria para o estudo de *Athalie* a exploração de outras temáticas que, no entanto, não foi possível integrar na estrutura do presente trabalho. A relação da peça com o teatro antigo grego, admitida por Jean Racine (2001: 37), não se limitaria, por exemplo, ao uso dos coros e da música, mas poderia ser eventualmente explorada na questão da relação do plano humano com o plano divino. Por outro lado, se a dimensão religiosa é fundamental no teatro de Saint-Cyr, a abordagem comparatista de *Esther*, peça escrita para as alunas num período de estabilidade, e de *Athalie*, criada no período de agitação aguda que sacudiu a Casa Real de São Luís até à sua transformação em convento, poderia ser produtiva para uma compreensão mais

³¹³ Na verdade, o capítulo 3 do *Livro de Daniel* relata que o rei Nabucodonosor lançou na fornalha ardente Sidrac, Misac e Abed-Nego, mas não Daniel.

enriquecedora e recíproca de ambas as peças sagradas de Jean Racine. De resto, a própria relação de Racine com o jansenismo e com a fé cristã seria um campo fecundo de trabalho, desde que não se circunscrevesse à redução da obra literária ao homem que Racine foi enquanto autor empírico.

De resto, não deixa de ser ainda curioso o destino de *Athalie*. Integrada num projeto educativo que se pretendia privado, a peça parecia prometida a um sucesso tão triunfal como fora o de *Esther*, mas acabou por permanecer enclausurada na Casa Real de São Luís, salvo raras exposições privadas na Corte do Rei-Sol e apesar de todas as expectativas prováveis de Jean Racine. Estreada publicamente em 1716, e após uma carreira não negligenciável na Comédie-Française nos séculos XVIII e XIX, *Athalie* conheceu um apagamento progressivo nos palcos franceses no século XX (Forestier, 2001a: 173-177). Nesse século, a peça sofreria ainda as críticas negativas de críticos literários incapazes de resistir à tentação de utilizarem a obra literária para expor obliquamente a sua relação com o Cristianismo, erguendo assim uma barreira para todos aqueles que procuram compreender o sentido de *Athalie* enquanto obra sublime e plenamente integrada no pensamento cristão.³¹⁴

³¹⁴ A natureza cristã e sublime da peça foi já assinalada por Georges Mongrédien (1946: 51).

Bibliografia

1. Ativa

RACINE, Jean (2001). *Athalie*, ed. por Georges Forestier, Paris, Gallimard, col. «Folio Théâtre», (1ª edição, 1691).

2. Passiva

2.1- Citada

AA. VV. (1992). « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelas, Le Cri, (pp. 9-116, 159-164).

AA. VV. (1998). *L'estime et la tendresse*, edição e apresentação de Pierre-E. Leroy e Marcel Loyau, Paris, Albin Michel, (p. 360).

AA. VV. (2004). « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine, Neuilly, Atlante, (pp. 6-57, 65-102).

BARTHÉLEMY, Maurice (1992). « Les œuvres de Racine pour Saint-Cyr et le contexte musical contemporain », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelas, Le Cri, 107-116.

BARTHES, Roland (1979). *Sur Racine*, [Paris], Éditions du Seuil, (1ª ed., 1963), (pp. 9-68, 126-167).

BASTIAENSEN, Michel (1992). « La Bible au théâtre », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelas, Le Cri, 57-75.

BENGUIGUI, Lucien-Gilles (1995). *Racine et les sources juives d'« Esther » et « Athalie »*, Paris, L'Harmattan, (pp. 9-38, 47-64, 83-110, 145-149).

BORDES, Hélène (1999). « Histoire de la fondation de Saint-Cyr d'après les archives de la Visitation d'Annecy », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des journées de Niort, 23-25 mai 1996*, tomo II, Niort, Albineana-Cahiers d'Aubigné, 395-409.

BOSSUET, Jacques-Bénigne (1681). *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin : pour expliquer la suite de la religion et les changements des empires*, Paris, (p. 560); ed. ut. : in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57453c/f563.image.r=.langPT> (Consultado em 9/04/2012).

BRUNEAU, Marie-Florine (1986). *Racine : le jansénisme et la modernité*, Paris, José Corti, (pp. 9-24, 119-139).

CAMBIER, Maurice (1949). *Racine et Madame de Maintenon : « Esther » et « Athalie » à Saint-Cyr*, Bruxelas, Durendal.

CAMPBELL, John (2005). *Questioning Racinian Tragedy*, Chapel Hill, University of North Carolina, (pp. 9-35, 78-84, 151-156, 176-204).

CHANDERNAGOR, Françoise (2006). *L'Allée du Roi. Souvenirs de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, épouse du Roi de France*, Paris, Gallimard, col. «Folio», (1ª edição, 1981).

COUVREUR, Manuel (1992). « *Athalie* : une dramaturgie du clair-obscur », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelas, Le Cri, 13-32.

DELCROIX, Maurice (1986). « Le songe d'*Athalie* », in *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur « Bérénice », « Bajazet », « Athalie »)*, ed. por Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 27-43.

DELMAS, Christian (1994). *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Éditions du Seuil.

DESPRAT, Jean-Paul (2003). *Madame de Maintenon (1635-1719) ou le prix de la réputation*, [Paris], Perrin, (pp. 243-336).

DUBECH, Lucien (1926). *Jean Racine politique*, Paris, Bernard Grasset, (pp. 9-10, 272-320).

DUCHÊNE, Roger (2004). *Être femme au temps de Louis XIV*, Paris, Perrin, (pp. 89-108).

FORESTIER, Georges (2001a). « Dossier », in Jean Racine, *Athalie*, ed. por Georges Forestier, Paris, Gallimard, col. «Folio théâtre», 147-191.

————— (2001b). « Préface », in Jean Racine, *Athalie*, ed. por Georges Forestier, Paris, Gallimard, col. «Folio théâtre», 7-27.

————— (2006). *Jean Racine*, Paris, Gallimard.

GOLDMANN, Lucien (1956). *Jean Racine : dramaturge*, Paris, L'Arche.

GRIMM, Jürgen (1999). « *Esther, Athalie* et le double échec de l'éducation théâtrale », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des journées de Niort, 23-25 mai 1996*, tomo II, Niort, Albineana-Cahiers d'Aubigné, 447-455.

MAC BRIDE, Robert (1999). « Madame de Maintenon – pédagogue chrétienne et raisonnable », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des journées de Niort, 23-25 mai 1996*, tomo II, Niort, Albineana-Cahiers d'Aubigné, 411-424.

MAZOUER, Charles (1992). « Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », in *Littératures Classiques*, dir. por Jacques Morel, n°16, Paris, Klincksieck, 125-140.

MONGRÉDIEN, Georges (1946). « *Athalie* » de Racine, Paris, Sfelt.

MOREL, Jacques (1968). *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, (1^a edição, 1964), (pp. 7-76).

NEVEU, Bruno (1992). « La maison de Saint-Cyr au temps de Racine », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelles, Le Cri, 77-88.

NIDERST, Alain (1995). *Les Tragédies de Racine : diversité et unité*, Paris, Nizet [ed. rev. e aum.], (1^a edição, 1975), (pp. 7-16, 149-165, 177, 184-189).

ORCIBAL, Jean (1950). *La Genèse d'« Esther » et d'« Athalie »*, Paris, Vrin.

PÉLISSIER, Gérard (1995). *Étude sur la tragédie racinienne*, Paris, Ellipses, col. «Résonances».

PIÉJUS, Anne (1999). « Madame de Maintenon et l'évolution de la musique à Saint-Cyr », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des journées de Niort, 23-25 mai 1996*, tomo II, Niort, Albineana-Cahiers d'Aubigné, 457-480.

————— (2000). *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société Française de Musicologie, (pp. 7-136, 229-277, 529-662).

PLUTARCO (1987). *Comment lire les poètes (De audiendis poetis)*, in *Œuvres Morales*, tomo I, 1^a parte, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 65-145.

RACINE, Jean (2004). *Œuvres Complètes*, vol. I, ed. por Georges Forestier, Paris, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», (1^a edição, 1999), (pp. xi-xc, 1669-1672, 1709-1729).

ROHOU, Jean (1991). *L'Évolution du tragique racinien*, Paris, Sedes, (pp. 7-21, 327-370).

————— (2000). *Avez-vous lu Racine ? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, (pp. 247-293, 387-401).

————— (2003). *Jean Racine, « Athalie »*, Paris, Presses Universitaires de France.

————— (2005). *Jean Racine : bilan critique*, [Paris], Armand Colin, (1^a ed., 1994).

SPITZER, Leo (1970). « L'effet de sourdine dans le style classique: Racine », trad. de Alain Coulon, in *Études de Style*, Paris, Gallimard, (1^a edição, 1931), 208-335.

STROSETZKI, Christoph (1999). « Madame de Maintenon et la tradition humaniste dans l'éducation des demoiselles de Saint-Cyr », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des journées de Niort, 23-25 mai 1996*, tomo II, Niort, Albineana-Cahiers d'Aubigné, 425-446.

VAN DER SCHUEREN, Éric (1992). « *Athalie*: voiles et lumières de l'Écriture sainte », in « *Athalie* » de Jean Racine, musique de Servaas de Konink, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelles, Le Cri, 33-54.

VOLTZ, Pierre (1986). « *Bérénice, Bajazet, Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », in *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur « Bérénice », « Bajazet », « Athalie »)*, ed. por Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 51-75.

2.2- Não citada

CONROY, Derval (2001). «Gender, Power and Authority in *Alexandre le Grand* and *Athalie*», in *Racine: The Power and the Pleasure*, ed. por Edric Calidcott e

Derval Conroy, Dublin, University College Dublin Press, 55-74; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420064742&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

DELEHANTY, Ann T. (2001). «God's Hand in History: Racine's *Athalie* as the End of Salvation Historiography», in *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Vol. 28, N° 54, 155-166; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420064739&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

DESNAIN, Véronique (2001). «Les Faux Miroirs: The Good Woman/Bad Woman Dichotomy in Racine's Tragedies», in *The Modern Language Review*, Vol. 96, N° 1, 38-46; ed. ut.: in <http://www.jstor.org/stable/3735714> (Consultado em 5/09/2011).

————— (2001). «“Fille de Jézabel”: Female Genealogies in Racine», in *French 'Classical' Theatre Today: Teaching, Research, Performance*, ed. por Philip Tomlinson, Amesterdão, Rodopi, 191-203; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420086736&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

FOWLIE, Wallace (1939). «Racine, Poet of Grace», in *The French Review*, Vol. 12, N° 5, 391-400; ed. ut.: in <http://www.jstor.org/stable/380766> (Consultado em 5/09/2011).

GOLDMANN, Lucien (1975). *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque des Idées », (1ª edição, 1956).

HARTH, Erica (1972). «The Tragic Moment in *Athalie*», in *Modern Language Quarterly* 33, N° 4, 382-395; ed. ut.: in http://content.ebscohost.com/pdf14_16/pdf/1972/MLQ/01Dec72/10037136.pdf?T=P&P=AN&K=10037136&S=R&D=ehh&EbscoContent=dGJyMNxb4kSeprU4wtv

[hOLCmr0meprJSsK64TLOWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGrs0%2BzrrZOubvAa8HFuX3i6QAA](http://www.jstor.org/stable/4173104) (Consultado em 7/12/2011).

LA GORCE, Jérôme de (1992). « Quelques costumes de Berain pour les représentations d'*Athalie* à Sceaux », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelles, Le Cri, 159-164.

LAPP, John C. (1954). «Athaliah's dream», in *Studies in Philology*, Vol. 51, N° 3, 461-469; ed. ut.: in <http://www.jstor.org/stable/4173104> (Consultado em 5/09/2011).

LÉPINE, Jacques-Jude (1990). « La Barbarie à visage divin: mythe et rituel dans *Athalie* », in *The French Review*, Vol. 64, N° 1, 19-31 ; ed. ut. : in <http://www.jstor.org/stable/395661> (Consultado em 5/09/2011).

MILES, John Edward (1972). «*Athalie*: A Study in the Eternal Triangle», in *SubStance*, Vol. 1, N° 3, 85-99; ed. ut. : in <http://www.jstor.org/stable/3684170> (Consultado em 22/07/2011).

MOREL, Jacques (1986). « La poétique de Racine », in *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur « Bérénice », « Bajazet », « Athalie »)*, ed. por Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 11-21.

————— (1991). « Des tragédies "profanes" aux tragédies "sacrées" dans le théâtre de Racine », in *The French Review*, Vol. 65, N° 1, 30-35 ; ed. ut. : in <http://www.jstor.org/stable/394562> (Consultado em 5/09/2011).

MURATORE, M. J. (1999). «Racine's *Athalie* or the Power of Precedent», in *Dalhousie French Studies*, N° 49, 182-192; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420086756&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

PAVEL, Thomas (1973). « Parole sacrée et action politique : *Athalie* de Racine », in *Liberté*, Vol. 15, N° 3-4, 133-140 ; ed. ut. : in <http://id.erudit.org/iderudit/30370ac> (Consultado em 26/03/2012).

REYFF, Simone de (1998). *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf.

SELLIER, Philippe (1979). « Le jansénisme des tragédies de Racine : réalités ou illusion ? », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°31, 135-148 ; ed. ut. : in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1979_num_31_1_1190 (Consultado em 22/05/2012).

STEINER, George (1961). *The Death of Tragedy*, Londres, Faber and Faber (pp. 3-10, 45-105).

STONE, Harriet (1998). «Marking Time: Memorializing History in *Athalie*», in *L'Esprit Créateur*, Vol. 38, N° 2, 95-104; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420064736&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

TODD, Bonnie E. (1996). « Racine's Use of Typology in *Athalie*», in *CLA Journal*, Vol. 40, N° 1, 72-81; ed. ut.: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420064732&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Consultado em 7/12/2011).

TRETHEWEY, John (1996). «Anti-Judaism in Racine's *Athalie*», in *Seventeenth-Century French Studies*, Vol. 18, 167-175; ed. ut.: in <http://ejournals.ebsco.com/Direct.asp?AccessToken=3XMPSXX81DDOL-L2SMQOSDETT0218DL-SX&Show=Object> (Consultado em 7/12/2011).

VENDRIX, Philippe (1992). « Jubal réhabilité? Le Grand Siècle et la musique des Hébreux », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*, ed. por Manuel Couvreur, Bruxelas, Le Cri, 91-105.

2.3- Obras de referência para apresentação de trabalhos científicos

CEIA, Carlos (2010). *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*, Lisboa, Editorial Presença, (1ª edição, 1995).